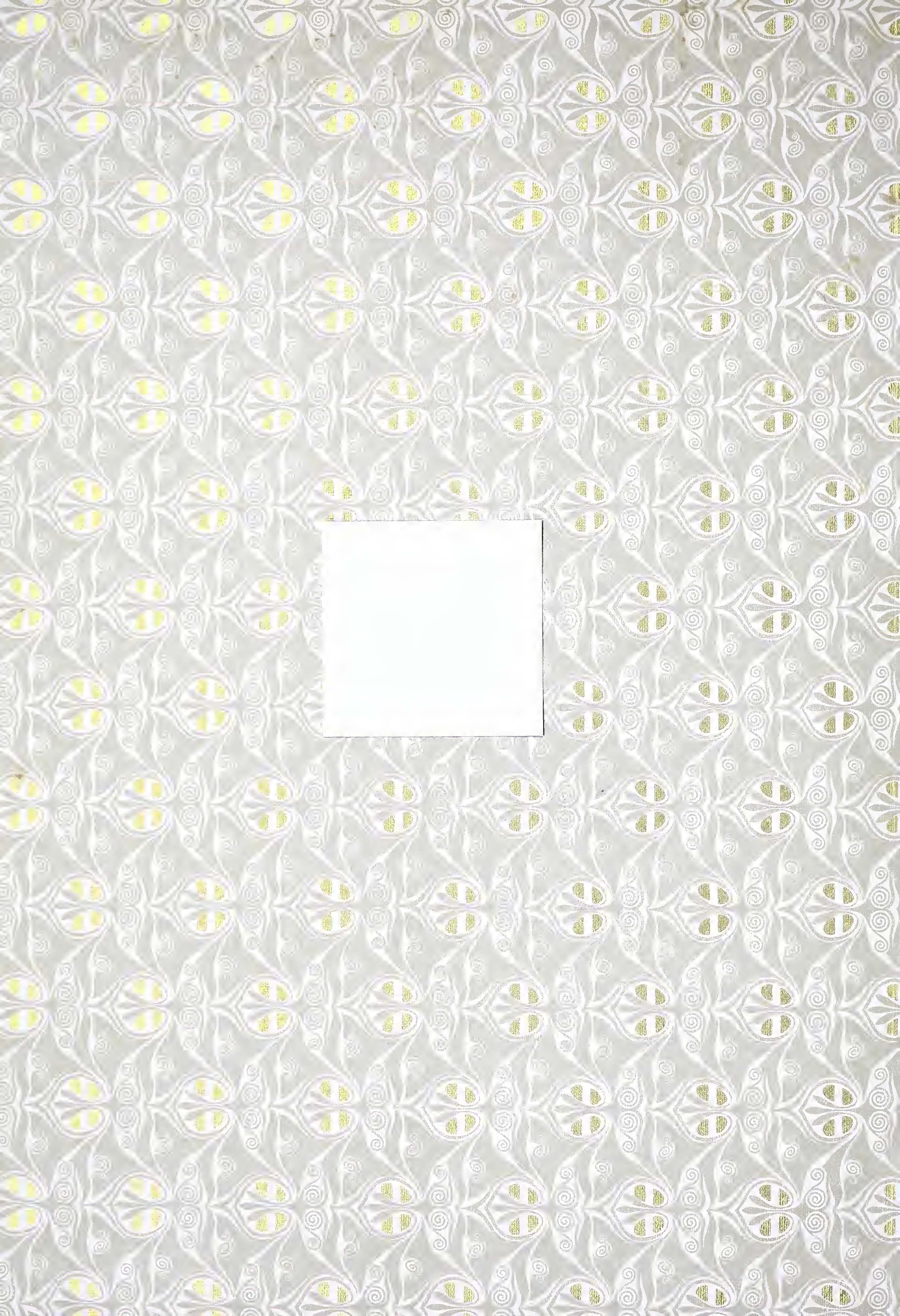










DIE KUNST UNSERER ZEIT

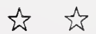
EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS



MÜNCHEN
FRANZ HANFSTAENGL



G. FRANZSCHE H. B. HOF-BUCHDRUCKEREI (G. EMIL MAYER), MÜNCHEN

INHALTS-ANGABE

1907. I. HALBBAND

Literarischer Teil

Vollbilder

Textbilder



INHALTS-ANGABE

1907. II. HALBBAND

Literarischer Teil

Vollbilder

Textbilder

Deutsche Illustratoren

von

FRITZ von OSTINI

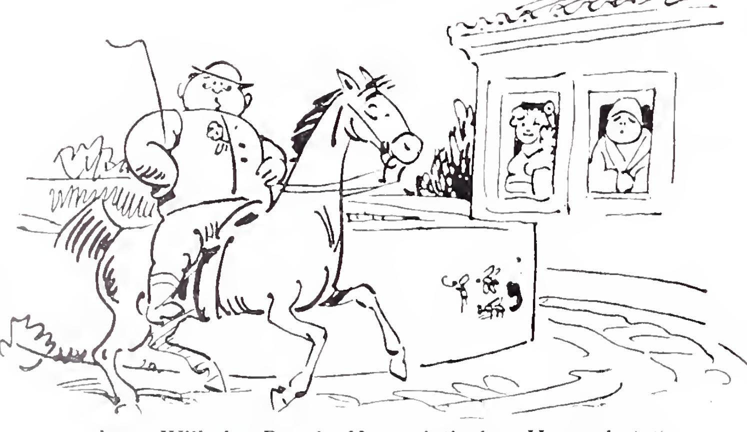
Wenn wir uns fragen, welche grosse, bleibende Errungenschaft die letzten Dezennien deutscher Kunst kennzeichnet, so ist es mit in allererster Linie der starke Aufschwung der Illustrationskunst im weiteren Sinne, das Schwarzweiss in allen seinen Formen. In der Malerei haben wir wilde und kühne Bewegungen mitgemacht, aber der Strom der Kunst ist heute nicht in eine einheitliche Richtung gedrängt worden, ja das Thema von der alleinseligmachenden Richtung ist heute mehr umstritten als je. Die Revolutionäre von 1890 werden gegenwärtig als arg rückständig bekämpft von einer Gruppe, welche die französische Kunst von 1870 auf ihre Fahne geschrieben hat. Ein Teil unserer Besten hat überhaupt keine umwälzende Bewegung mitgemacht, ist ruhig seines Weges weiter gegangen und in voller Geltung geblieben. Für Richtungen, die längst „überwunden" schienen im Trubel der Kampfjahre, dämmert jetzt erst wieder ein tieferes und allgemeineres Verständnis auf, wie die begeisterte Teilnahme der ganzen Nation an der Feier von Moritz Schwinds hundertstem Geburtstag so überraschend bewiesen hat. So ist viel Unruhe und Wirrnis in unserer heutigen Malerei; sie hat kein einheitliches Gesicht. Viel klarer spiegelt sich der Geist der Zeit in der Schwarzweisskunst, die ja freilich selbst wieder eine Blüte dieser Zeit ist. Man erinnere sich nur, wie sehr sie im argen lag vor etwa dreissig Jahren. Die Zeichnung im modernen Sinne, als Wiedergabe aller Feinheiten der Form, war ohnedies seit langem das Stiefkind der deutschen Kunst gewesen; die Akademiker schoben ihr eben die Aufgabe zu, die Natur zu verbessern, zu idealisieren. Ein Titan, wie Menzel, von dem hier nicht ausführlicher die Rede sein soll, weil die Zeit, wo er „Illustrator" war, ja mehr als ein Menschenalter hinter uns liegt, ragte einsam auf in dieser Öde. Erst die intimere Bekanntschaft mit der Kunst der Franzosen und Engländer brachte so recht die Erkenntnis, dass es nichts weiter als ein Defekt war, was man uns als Vervollkommnung angepriesen hatte, dass jener „Idealismus der Linie" eine rohe Verallgemeinerung, ein Reizlosmachen und durchaus keine Verfeinerung der Form bedeutete. Die Maler fingen an, der Zeichnung grösseres Studium zuzuwenden. Aber Leistungen des reinen, zu einer selbständigen Kunst entwickelten Schwarzweiss sah man auch in den achtziger Jahren noch selten. Das Schöne, das da war, hielten die Schöpfer und Besitzer bescheiden in ihren Mappen zurück. Die Zeichnung





... beinahe für eine Art Negligékunst, die sich nicht vor den Augen S. M. des Publikums sehen lassen könnte. Es gab, als Ludwig Richter tot war, auf dem Gebiet der Schwarzweisskunst in Deutschland eigentlich nur mehr eine bedeutende Gruppe von Künstlern, die der „Fliegenden Blätter". Hier war ein Stamm, der die besten Errungenschaften von früher herüberrettete in die neue Ära. Die beiden grössten deutschen Humoristen der Gegenwart, Wilhelm Busch und Adolf Oberländer, gehörten diesem Kreise an. Die lebhafte Teilnahme, die alle gebildeten Kreise und auch das weniger urteilsfähige Volk für jede Neuerscheinung, jeden Wechsel der Ausdrucksmittel in den Zeichnungen der „Fliegenden Blätter" bekundete, bewies, dass für die Kunst in Schwarzweiss noch fruchtbare Gebiete zu bebauen waren. Und doch rückte die Sache lange nicht vorwärts, blieb einzig auf die Zeichner jenes Blattes gestellt. Der Grund lag nicht in dem Mangel an Kräften, sondern nur in der mangelnden Gelegenheit zur Betätigung solcher Kräfte.





Aus „Wilhelm Busch, Humoristischer Hausschatz"
(Fr. Bassermannsche Verlagshandlung in München)

Und diese Gelegenheit fehlte in allererster Linie, ja vielleicht ausschliesslich aus Gründen der Technik. Die Schwarzweisskunst kann nur durch die Reproduktion leben! An Reproduktionsverfahren aber kannte man nur den Holzschnitt. Die Lithographie war uns Deutschen ja fast ganz verloren gegangen und die Holzschneider, die im stande waren, ohne allzugrosse Verballhornungen des Originals ein Faksimile herzustellen, waren dünn gesät. Das Verfahren war zudem kostspielig und die berechtigte Abneigung der Künstler war gross. So war ein Verlag, der allein über ein Heer leistungsfähiger Xylographen verfügte, auch allen anderen weit überlegen, und es konnte

keine Konkurrenz wagen, sich aufzutun, neuen Leuten Brot zu bieten und neue künstlerische Möglichkeiten zu erschliessen.

Da erfolgte der Aufschwung der Zinkographie. Das alte Verfahren, Zeichnungen auf Zinkplatten zu übertragen, wurde durch die Zuhilfenahme der Photographie verbessert, die Erfindung der Netzätzungen, welche die Wiedergabe fein differenzierter Töne gestattete, kam dazu. Erst galt dies neue Verfahren freilich nicht für voll, der Holzschnitt für viel nobler. Allmählich aber erkannten die Künstler den Vorteil, welchen eine absolut getreue Wiedergabe des Originals vor der Übertragung in den Holzschnittstil und der Übersetzung in die Anschauungsweise des Xylographen voraus habe; die Schnelligkeit, Billigkeit und grössere Kraft jener Technik sicherten ihr auf allen möglichen Gebieten weite Verbreitung, und bald wurde das anfängliche Vorurteil überwunden



und die Zinkographie rein künstlerischen Zwecken, der Illustration, dienstbar gemacht. Heute ist der reproduktive Holzschnitt wirklich nur mehr ein interessantes Fossil. Die „Fliegenden Blätter“ pflegen ihn in schöner Pietät neben der Zinkätzung und längst nicht mehr als Haupttechnik, und eine Reihe anderer illustrierter Zeitschriften, die inzwischen entstanden sind, arbeitet ausschliesslich mit den photomechanischen Verfahren. Diese wurden in den letzten sechs bis acht Jahren so sehr vervollkommnet, dass ihnen heute die Bewältigung keiner Schwarzweisszeichnung mehr Schwierigkeiten macht, aber andererseits haben auch die Künstler nicht stillgestanden, sondern eine Reihe von Zeichentechniken sich zurechtgelegt, welche den photomechanischen Verfahren entgegenkommen. Auch die Industrie, z. B. die Papier-





Aus „Wilhelm Busch, Humoristischer Hausschatz“
(Fr. Bassermannsche Verlagshandlung in München)

fabrikation hat die Sache namhaft gefördert. Verschiedene Korn- und Schabpapiere erleichtern den Zeichnern die Herstellung reproduktionsfähiger Halbtöne bedeutend. Selbst in der Wiedergabe farbiger Originale gibt es bald keine Unmöglichkeiten mehr. Durch alle diese technischen Errungenschaften



Adolf Oberländer. Viehmarkt in Timbuktu
(Aus den „Fliegenden Blättern", München)

war das Aufblühen einer neuen Schwarzweisskunst vorbereitet und es bedurfte bloss eines äusseren Anstosses, bloss einer Absatzmöglichkeit für die Künstler, um die nötigen Kräfte frei zu machen. Eine solche wurde 1896 zunächst durch die Gründung zweier Münchener Zeitschriften erschlossen, die nach verschiedenen Richtungen für unsere Kunst ausserordentlich fruchtbar geworden sind: der „Jugend" und des „Simplicissimus". Fast gleichzeitig begannen die Bestrebungen des modernen Kunsthandwerks lebhaft sich fühlbar zu machen. Der Stil einer neuen Zierkunst über-



Adolf Oberländer. Heimliche Randzeichnungen aus dem Schreibhefte des kleinen Moritz:
Wie sich der Moritz die „Löwen des Salons“ vorstellt.
(Aus den „Fliegenden Blättern“, München)



Adolf Oberländer. Ein fideles Gefängnis (Aus den „Fliegenden Blättern“, München)

Ein unter dem Verdachte des Diebstahls verhafteter Landstreicher wird in der Sitzung freigesprochen und ihm vom Richter eröffnet, daß er sofort entlassen werde.
„O, bitt' schön, Herr Gerichtshof“, sagt der Vagabund, „dürft' ich nicht noch einen Tag im Arrest bleiben! In unserer Zelle sitzt auch ein Schneider; der hat mir schon vier Touren von der Française g'lernt, und ich möcht' halt jetzt die fünfte auch noch lernen“

trug sich auch auf den Buchschmuck, auf die ornamentale Zeichnung, und diese hinwiederum beeinflusste wechselseitig so stark das Kunsthandwerk, dass die ganze Richtung im Volksmund nach der „Jugend" den Namen Jugendstil gewann. Der Buchhandel griff die Schätze, die nun zu Tage gefördert wurden, begierig auf, in zahlreichen Publikationen reinkünstlerischer Art für gross und klein wurde der neue Zeichenstil mannigfach ausgenutzt, aber auch für Buchschmuck und Illustration im alten Sinne waren neue Wege gefunden. Hand in Hand mit einer unendlich reichen literarischen Produktion geht heute eine glänzende Blüte der Buchkunst und Deutschland braucht auf diesem Gebiete jetzt wohl mit keinem Kulturland der Erde mehr den Vergleich zu scheuen.



Adolf Oberländer. Der Unschuldige
(Aus den „Fliegenden Blättern", München)

„Aber, Herr Nachbar, warum spielen Sie denn gar so jämmerlich auf der Violine?"
„Ach Gott, Herr Maier, — die Hermine ist mir untreu geworden!"
„Ja, aber was kann denn da Ich dafür?"

Selbstverständlich ist die neue deutsche Illustrationskunst nicht in einem ausschliesslichen Abhängigkeitsverhältnis zu den genannten Zeitschriften entstanden, aber diese gaben jener doch den starken Rückhalt, den sie brauchte. Sie veranlassten ungezählte Künstler, zeichnerisch zu arbeiten, gaben den Anstoss zu Konkurrenzunternehmungen, brachten Vorbilder, nach welchen sich jene richteten, die ihrer Ziele noch nicht sicher waren. Aus ihren Künstlerkreisen zogen die rührigen deutschen Buchverleger ihre Illustratoren heran. Wir bekamen künstlerische Bilderbücher von hohem Werte, prächtige, geschmackvolle Volksbücher mit reichem Zeichenschmuck, deren Preise auch bescheidenen Mitteln zugänglich sind, es entstand ferner eine Fülle von billigen Zierkunstblättern in Lithographie und Zinkdruck und anderen Verfahren, kurz eine ganze Volkskunst, wie es solche bisher nie gegeben hat, ist im Werden, ja grossenteils schon vorhanden.

Von den Meistern des Fliegende-Blätter-Kreises haben wir weiter oben die beiden namhaftesten schon genannt, Adam Adolf Oberländer und Wilhelm Busch. Der letztere
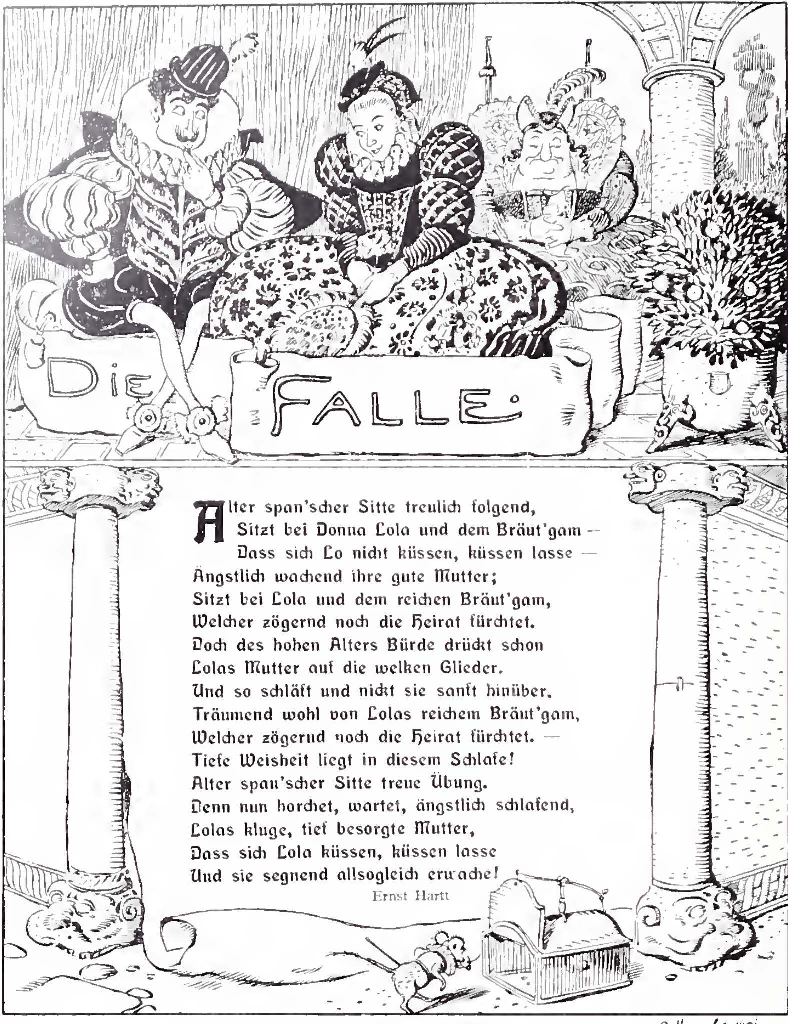


Edmund Harburger. Modern
(Aus den „Fliegenden Blättern“, München)

Edmund Harburger.
Zeichnungen aus den
„Fliegenden Blättern“
München



Adolf Hengeler.
Zwei Ratsch'n
Aus den „Fliegenden Blättern
München



Adolf Hengeler.
Zeichnung aus den „Fliegenden Blättern“, München



Adolf Hengeler. Der b'straft' Übermut
(Aus den „Fliegenden Blättern“, München)



Adolf Oberländer del. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Savoyarde in Ostafrika: Ein Traumbild

Aus den „Fliegenden Blättern“, München





Adolf Hengeler del.

Phot. F. Hanfstaengl. München

Aus den „Fliegenden Blättern“, München



hat den Zeichenstift längst aus der Hand gelegt und offenbart sich seiner Nation, die ihn vergöttert, nur mehr als feinsinniger und geistvoller Dichter. Er ist im Jahre 1902 siebzig Jahre alt geworden. In voller Kraft und Tätigkeit ist unser Meister Oberländer, dem heute noch, trotz der Schar junger und starker Talente, die neu aufgetaucht sind, den Rang des ersten zeichnenden Humoristen Deutschlands niemand abzusprechen wagt. Er eint die schärfste Beobachtungsgabe für alles Charakteristische, für jene Unzulänglichkeiten und Missverhältnisse im Leben, welche die Komik bedingen, mit einer nie fehlenden Liebenswürdigkeit. Während die grosse Mehrzahl seiner jüngeren Berufsgenossen in künstlerischer Weise den Witz pflegt, ist Oberländer Vertreter des reinen Humors. Dieser verhält sich zu jenem ungefähr wie Gemüt und Verstand. Oberländer, über dessen Zeichnungen vielleicht mehr gelacht worden ist, als über die irgend eines anderen deutschen Zeichners — Busch ausgenommen, natürlich! — verletzt nie! Auch der Getroffene wird über die Pritschenschläge seiner Satire lachen müssen, wenn er kein ganz trauriger Kumpan ist. Busch haut schon schärfer zu — seine Pritsche trifft zur rechten Zeit auch mit der Kante. Zwischen ihm und Oberländer besteht stark ausgesprochen der Gegensatz von Nord- und Süddeutsch. Einzig in ihrer Art sind sie alle beide. An den Reichtum und die reife Klarheit ihrer Naturen kann von den zeitgenössischen Karikaturisten des Auslandes kaum einer heran, auch die grossen Franzosen nicht, nicht Forain, nicht Caran d'Ache und nicht Léandre. Dem ersten fehlt die

Eugen Kirchner. Weibliche Couleurstudenten
(Aus den „Fliegenden Blättern", München)



„Auf die Mensur!" — „ „Auslage!" " – „Los!" — . . . . . „ „Eine



Maus — — — !“ “

Heiterkeit, er ist gallbitter, statt lustig, der zweite ist nicht in dem Masse original, wie z. B. Oberländer, dem er so vieles abgesehen hat, der dritte verdeckt durch tendenziöse Schärfe oft die wundervollen inneren Qualitäten seiner Arbeit und es fehlt ihm die Vielgestaltigkeit unserer beiden Altmeister. Ebenbürtig stand von den Ausländern neben Oberländer und Busch nur vielleicht der unlängst verstorbene Engländer Phil. May, der speziell den liebenswürdigen Grundzug seiner Kunst mit Oberländer teilt und gezeigt hat, dass man auch soziale Fragen künstlerisch ohne Hass und Bitterkeit anrühren kann.

Der dritte von den alten Sternen der „Fliegenden Blätter“ — der vortreffliche Fritz Steub ist inzwischen ja auch ins Reich der Schatten hinübergegangen — ist Edmund Harburger, dessen eminent malerisch gegebene Charakterköpfe jeder Leser des Blattes stets mit Freude begrüsst. Seine Darstellungsweise verrät sofort den Maler, sie ist weich, breit, mit samtig schwarzen Tiefen. Wie bei Oberländer offenbart sich das karikaturistische Moment bei ihm auch nicht in grotesken Übertreibungen, sondern im humorvollen Betonen des Charakteristischen. Die feinsten Karikaturen sind ja doch immer die, die anthropologisch noch mögliche Formen darstellen.



Eugen Kirchner. Bleistiftstudie

Harburgers Bauern und Spiessbürger, Professoren, Wirte, Bierstudenten, Kommerzienräte und Schnorrer nebst der dazu gehörigen Weiblichkeit, sind ebenso mannigfaltig als drollig und immer wahr. Nächst ihm vertreten den Humor, den echten, befreienden Humor in diesem Kreise wohl am glänzendsten Adolf Hengeler und Eugen Kirchner. Beide sind, was sich heute bei Karikaturisten gar nicht von selbst versteht, lustig im höchsten Sinne. Sie zwingen zum Lachen, Hengeler mit stärkerer Laune und grosser Bonhomie, Kirchner mit einem eigenartigen stillbeobachtenden Realismus, der Unzulänglichkeiten und Widersprüche ohne kränkende Parteinahme, ja mit einem ausgesprochenen Zug von Mitleid feststellt, aber dabei auch so „totsicher" trifft wie nicht viele. Hengeler mit seiner markigen Schwarzweisstechnik und seinem festen Strich zeigt sich wieder ganz als Maler und hat ja auch als Meister der Farbe in den letzten Jahren grosse Erfolge errungen. In ihm steckt etwas von dem charmanten, ganz spezifisch süddeutschen Geiste Karl Spitzwegs. Die Art Kirchners geht vom Geiste der Graphik aus. Alle seine Zeichnungen sind tonig gehalten und immer trefflich in den Valeurs. Mit der schlagendsten Komik verbindet Kirchner oft die feinsten Reize des Lichtes. Hermann Schlittgen ist bedeutsam durch seine Eleganz und den flotten Vortrag, mit dem er in seinem scharfen Federstrich die Gestalten der grossen Welt, vor allem den herzenbezwingenden Leutnant, die höhere und höchste Tochter, die belle femme, die Ballmutter usw. schildert. Sein Werk seit wohl bald einem Vierteljahrhundert ist eine ununterbrochene Chronik der Toiletten und Modegewohnheiten in dieser Zeit. Als Zeichner meidet er jede Übertreibung, alle seine Figuren sind möglich. Der ihm wesensverwandte René Reinicke verzichtet überhaupt ganz auf komische Wirkungen, er ist ein Virtuose der Tonwerte und gibt mit seinen zartgestimmten Interieurs, Gartenbildern usw. einigen besonders geschickten Xylographen der „Fliegenden Blätter" die künstlerische Unterlage zu ihren meisterhaften „Tonschnitten". Mit derbem Übermute fasst der Zeichner Emil Reinicke, der Hengeler und auch Oberländer nahe steht, das Leben an, ebenso Theodor Grätz, dessen Spezialität grotesk komische Frauentypen,



Eugen Kirchner. Bleistiftstudie



Hermann Schlittgen. Studie

Hermann Schlittgen. Skizze

Hermann Schlittgen. Bei der Vorstellung
(Aus den „Fliegenden Blättern", München)

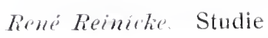



Hermann Schlittgen. Zwei Studien





René Reinicke. Mannweib (Studie)



René Reinicke. Studie



René Reinicke. Studie



René Reinicke. Enttäuscht
(Aus den „Fliegenden Blättern“, München)



René Reinicke pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Grossstadtbild

(Aus den „Fliegenden Blättern“, München)



namentlich alte Jungfern sind, über die er sich grausamlich lustig macht. Auch der junge Alexander Otrey hat sich in den letzten Jahren — zum Teil auch als Mitarbeiter der „Jugend" — zu einem amüsanten Humoristen entwickelt, desgleichen der an guten Einfällen reiche, vorzügliche Zeichner August Roeseler, dann Hermann Stockmann, der die gute alte Zeit der Bürgerwehr und der Nachtwächter mit Humor und Behaglichkeit schildert. C. Zopf, Flashar, Walter Caspari, Doubek, Fritz Stahl, Erdmann Wagner, Franz Simm, Rosenstand sind weiter verdienstvolle Vertreter des eleganten oder humoristischen Faches in dieser Schar. Eine Nummer für sich ist Fritz Wahle, dessen hervorragend geschmackvolle und technisch pikante Wiedergaben dämmeriger Innenräume, wie toniger Erscheinungen überhaupt, seit langem zu den besten künstlerischen Leistungen der „Fliegenden Blätter" gehören.

Auch eine Reihe von Zeichnungen romantischer, idealer Art, die sich nicht mit den Schwächen des Alltagslebens befassen, sondern uns über sie zu erheben suchen, bringt dies Blatt. Unter dessen Romantikern steht Hermann Vogel (Plauen) obenan, ein richtiger Schüler der Ludwig Richter und Moritz Schwind, der das Feen- und Elfenvolk, die Kobolde und Nixen, die Erdmännlein und die Tiere des Waldes in ihrem Treiben belauscht hat und in überraschend gehaltreichen und liebenswürdigen Blättern schildert. Deutscher Waldesduft weht durch alle seine Arbeiten, echter Märchenzauber macht sie uns lieb. Dabei ist Vogel ein Tierbeobachter, wie es nur ganz wenige gibt. Noch ein zweiter Hermann Vogel, der in Paris lebt, arbeitet für die Fliegenden, ein vornehmer Federzeichner, der namentlich mittelalterliche Szenen in leichter und doch bestimmter Strichmanier sehr lebenswahr schildert. Auch Wenzell lebt an der Seine; er arbeitet ungefähr in der Technik René Reinickes, aber mit schärferem Temperament, mehr an gallischen, als an deutschen Vorbildern geschult. August Mandlick, ein Wiener von Geburt, zeigt, ebenfalls auf Ton arbeitend, wieder schlicht deutsche Art bei gediegener Zeichnung. Ein eleganter Virtuose der Tonwerte ist Conadam, dessen Originale von höchster Delikatesse der



Theodor Grätz. Die Orakelblume
(Aus den „Fliegenden Blättern", München)
„Sie hat 100000; 50000; 40000; 30000; 20000; weniger; oder gar nichts!"



Theodor Grätz. „Mannes“-Stolz (Aus den „Fliegenden Blättern“, München)

„Schon jehört? . . . Kamerad Putzow jestern überfahren worden!“ — „Teufel! Wie denn das?“ —
„Janz einfach! Kerl von Kutscher ihm zujerufen: Obacht, Kleiner! . . Na, und Putzow darauf selbstredend nicht reagiert!“

Theodor Grätz. Aufopferung (Aus den „Fliegenden Blättern“, München)

Baron (zu den eintretenden Gläubigern): „Gerade ziehe ich mich an, um meine Braut spazieren zu führen! . .
So viel Umstände muß man sich Ihretwegen machen, meine Herren!“



August Roeseler del.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Aus den „Fliegenden Blättern“, München





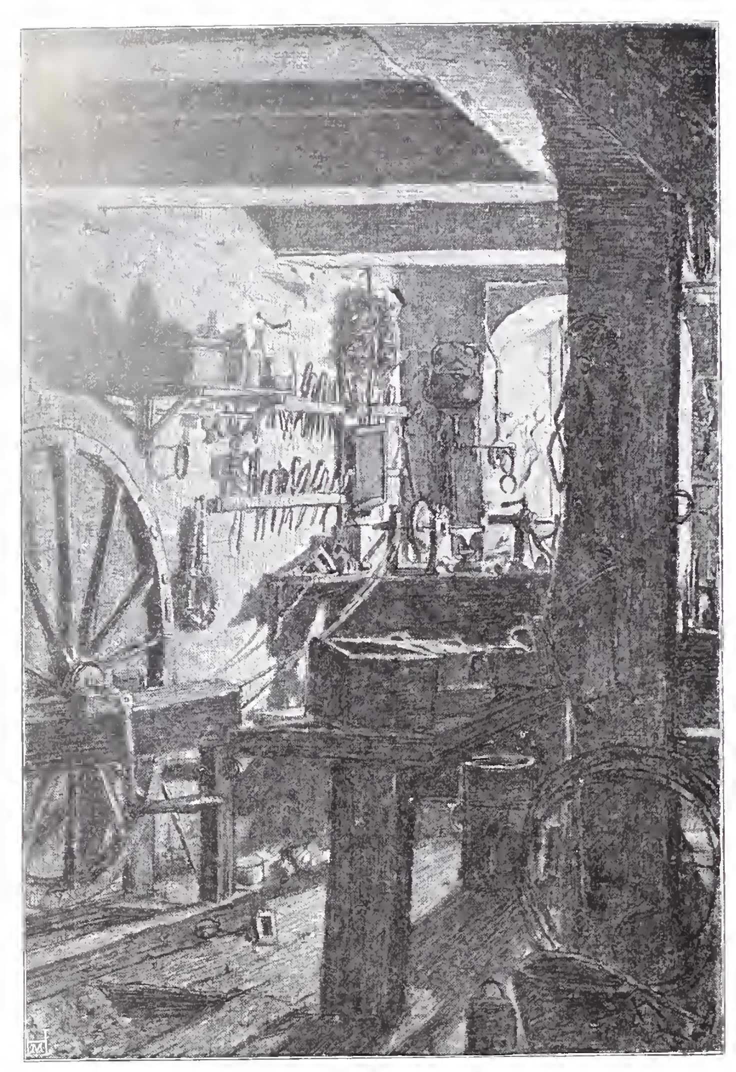
August Roeseler. Aus der guten alten Zeit: Der Herr General
(Aus den „Fliegenden Blättern“, München)

A. ROESELER

WALDESDUFT.

August Roeseler. Zeichnung aus den „Fliegenden Blättern“, München

[illegible] berger, August von Meissl und der stets flotte und dabei in der Form korrekte Henri Albrecht widmen ihren Stift dem Schick in Sport und Leben. Von kerniger Kraft ist K. J. Becker-Gundahl in seinen ernsten und poetischen Schilderungen aus romantischer Vorzeit. Hin und wieder leiht auch Karl Marr seine vornehme Kunst diesem Unternehmen und bringt in

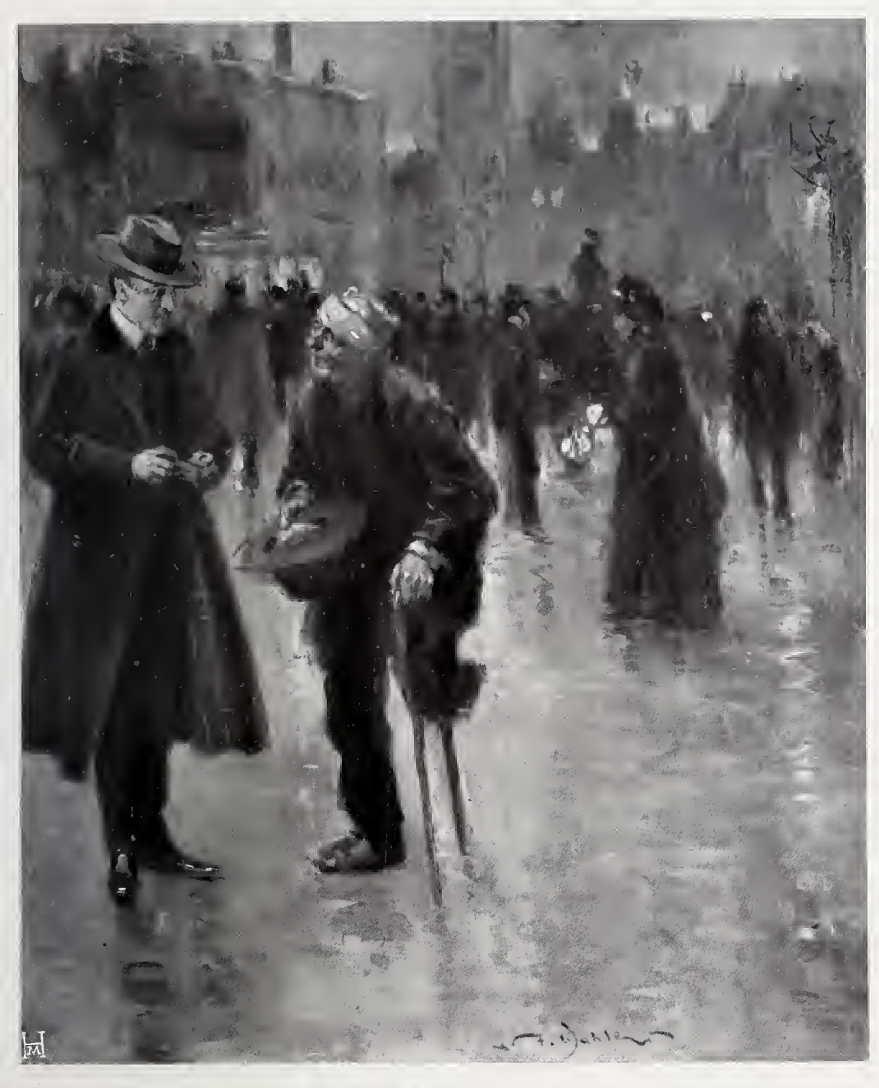


August Roeseler. Meine alte Werkstatt

die bunte Reihe dieser künstlerischen Darbietungen eine grosszügig-malerische Note. Alexander Rothaug liefert stimmungsvolle romantische Landschaften, die sich oft trefflich zur Vertiefung des Eindrucks lyrischer Beiträge eignen. Im Mai 1904 hat der Verlag der „Fliegenden Blätter“ sich endlich entschlossen, eine grosse Anzahl seiner Originale im Münchener Kunstverein auszustellen, und dabei haben wir erst gesehen, welche Summe künstlerischer Arbeit



August Roeseler. Studien



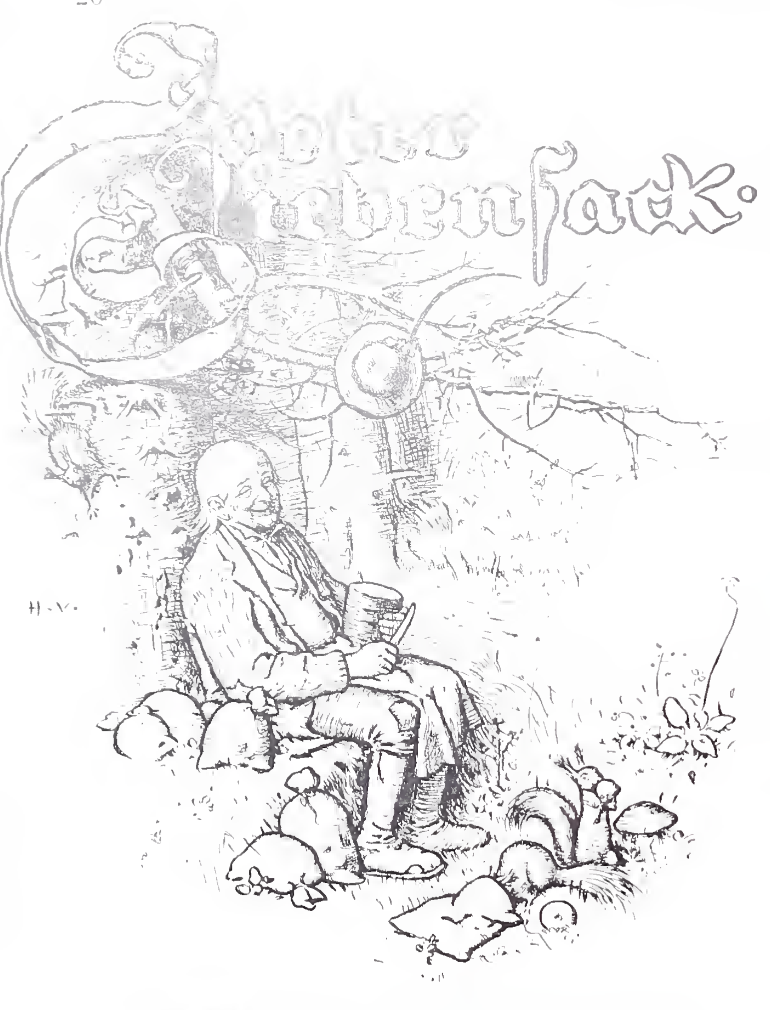
Friedr. Wahle. Ein armer Teufel
(Aus den „Fliegenden Blättern", München)

dieses Blatt zusammensetzt. Die Kleinheit der Reproduktion lässt oft keine Ahnung davon aufkommen, dass die betreffende Zeichnung ein ausgereiftes Kunstwerk von vielen Graden ist und oft genug mehr Arbeit „geschluckt" hat als ein farbiges Ausstellungsbild. Das gilt namentlich von den Originalen der Hengeler, Wenzell, Emil und René Reinicke, Roeseler, Stockmann, Simm.

Ohne engherzig zu sein, vertritt die künstlerische Richtung der „Fliegenden Blätter" im allgemeinen ein konservatives Prinzip. Vor allem ist für diesen Kreis das fertige Ausarbeiten einer Zeichnung typisch, ein prinzipielles Weitertreiben der Arbeit, das bei aller Verschiedenheit der einzelnen künstlerischen Elemente dem ganzen Kreise doch ein einheitliches Wesen verleiht. Dem gegenüber haben die „Jugend" und der „Simplicissimus" von Anfang an den Grundsatz grösstmöglicher künstlerischer Freiheit vertreten. Sie hatten nicht mit einem Leserkreis zu rechnen, der in dem Beharren des Stils der Zeichner innerhalb eines gewissen Rahmens sein angestammtes Recht sah, denn sie bildeten sich ihren Leserkreis neu und suchten ihn dazu zu erziehen, dass er gerade in der grösstmöglichen Mannigfaltigkeit und Freiheit des Ausdrucks seinen Gewinn suche. Das Kühnste und Keckste sollte



Friedr. Wahle. Chrysanthemum



Hermann Vogel. Aus „Rudolph, Kindermärchen"
(Verlag von Braun & Schneider in München)

erlaubt, das Flüchtigste, wenn es nur in geschickter Weise eine Essenz gab, willkommen sein. Als sich die „Jugend" mit diesem Programm auftat, war der Zustrom junger Kräfte ein ungeheurer, das Angebot ging weit über den Bedarf hinaus. Zunächst hat sich damals (1896) unter den jungen Künstlern eine Stilisierwut breitgemacht, die eben von den dekorativen Künsten her in der Luft lag. Neben den trefflichen und bahnbrechenden Vorkämpfern auf diesem Gebiete, den Otto Eckmann, Julius Diez, Fritz Erler, Paul Bauer, Robert Engels usw., gab es eine Fülle Unberufener, die nach dem bekannten Rezepte arbeiteten: „Wenn man etwas nicht kann, macht man einen Stil daraus!" So wurde am Anfang der Bewegung die realistische Zeichenkunst, die heute doch wohl wieder den Kern des Schwarzweiss bildet, über einer stilisierenden Romantik, die freilich reizvoll und neu war, etwas vernachlässigt. Erst nach und nach klärte und teilte sich die Flut der Produktion und die einzelnen Kräfte wurden in ihr richtiges Fahrwasser gebracht. Aber es war auch eine Zeit voll Kraft und Bewegung, und wer, wie Schreiber dieser Zeilen, diese Epoche stürmischen Ringens nach individuellem Ausdruck, nach neuen Wegen und Mitteln, überquellend fruchtbaren Willens zu neuer Kunst mitgemacht hat, wird nie ohne Bewegung an sie denken können. Wäre es möglich gewesen, allen diesen Kräften die Absatzgebiete zu erschliessen, die sie zu einer gesunden Entfaltung brauchten, wie manche schöne Blüte moderner Kunst hätten wir noch gesehen. Die Mehrzahl der jungen Künstler wäre mit fliegenden Fahnen von der immer aussichtsloser werdenden Staffeleimalerei zur Illustration übergegangen. Aber zwei Zeitschriften vermochten natürlich die ganze Überfülle der entfesselten Produktion nicht aufzunehmen und die anderen Gelegenheiten zu freier Entwicklung waren doch nicht reichlich und nicht lohnend genug für so viele. Da ist manches illustrative Talent, das vielversprechend begonnen hatte, wieder eingeschlafen oder hat sich anderen „Spezialitäten" zugewandt. Die „Jugend" wie der „Simplicissimus" erfreuen sich seit Jahren



Hermann Vogel. Aus „Rudolph, Kindermärchen"
(Verlag von Braun & Schneider in München)



Friedr. Wahle del.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Beim Kaffee

Aus den „Fliegenden Blättern", München





Hermann Vogel del.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Aus den „Fliegenden Blättern", München





Hermann Vogel. Der Mäuseheld
Aus „Bilder- und Geschichtenbuch“
(Verlag von Braun & Schneider in München)

eines ziemlich festen Stammes von zeichnenden Künstlern, die nach anfänglichem Suchen und Wählen, Wechseln und Schwanken übrig geblieben sind. Ihrem Programm entsprechend, das ernste Kunst wie satirische, dekorative wie figürliche und realistische pflegt, hat die erstgenannte Zeitschrift den stärker differenzierten Mitarbeiterstab, der zum guten Teil schon vom ersten Anfang



Hermann Vogel. Prinz Igel
(Aus den „Fliegenden Blättern“, München)

an ihrer Fahne treu blieb. Seit Nummer 1 des ersten Jahrgangs gehören hiezu Arpad Schmidhammer, der treffsichere politische Karikaturenzeichner, Julius Diez, der originellste aller jüngeren Stilisten, und der vielseitige Fritz Erler, Maler und dekorativer Künstler. Der erste, unerschöpflich an gelungenen Einfällen, immer kräftig, immer schlagend und klar, ist von allen Künstlern weitaus am öftesten in den Spalten der Zeitschrift vertreten. Er ist ein Mann von vielseitiger Bildung und dadurch wohl befähigt, die unzähligen Interessen wahrzunehmen, welche die Tagessatire auf allen Gebieten unseres Kulturlebens zu vertreten hat. Schmidhammer ist ein Meister des Kleinen, der Charakteristik mit wenigen Strichen, der drolligen Erfindung wie der scharfen Polemik. Der Grundzug seines Wesens ist Liebenswürdigkeit; aber wenn's gilt, dann führt er eine schneidige Klinge, sei's im Kampf wider Rückschritt und Niedertracht, sei's im Verfechten deutscher Interessen gegen Anmassung und Missgunst unserer Feinde im Auslande. Schmidhammer ist nicht nur ein vortrefflicher Künstler des Zeichenstifts — d. h. sein Handwerkszeug ist eigentlich der japanische Schreibpinsel —, sondern auch eine selbstschaffende, literarische Natur. Nicht nur als graphische Leistung behaupten seine Zeichnungen ihren Rang, sondern auch als satirisches Zeitdokument. Er hat seine klare und feste Handschrift als Zeichner vornehmlich diesem Zwecke zu liebe ausgebildet. Julius Diez ist ein echtes Münchener Kind in seiner Kunst. Aus der Schule des bekannten Stilisten Rudolf Seitz hervorgegangen, hat er sich manches vom Herben und Derben des alten Holzschnittstils angeeignet, und in der Gesamtphysiognomie erinnern fast alle seine Zeichnungen ein wenig an Dürer und Jost Amman. Sieht man aber näher zu, so findet man bald, dass in Wahrheit kein Zug von den alten Vorbildern entlehnt, dass alles, was Diez gibt, original

K. J. Becker-Gundahl.
Zeichnung
aus den „Fliegenden Blättern"
München



K. J. Becker-Gundahl. Kreuz am Strande
(Aus den „Fliegenden Blättern", München)

K. J. Becker-Gundahl.
Zeichnung
aus den „Fliegenden Blättern"
München

und in Wahrheit grundmodern ist. Seine Naivetät ist echt, nicht aufgeschminkt, und eine grosse Kraft gibt seinen Zeichnungen den Rückhalt und die innere Verwandtschaft mit jenen Alten. Wie wenig sein Archaismus nachempfundenes Formelwesen bedeutet, sieht man leicht daraus, dass er mit dem gleichen Strich Biedermaiertypen, Gotisches, Barockes und ganz Neuzeitliches kennzeichnend wiedergibt und immer stilvoll wirkt. Man erkennt, dass es seine Persönlichkeit ist, die so viel Stil hat, nicht die Handschrift allein.



Walter Caspari. Totes Land

Fritz Erler ist das Haupt einer Künstlergruppe, die, wie er, in der innigsten Beziehung zur „Jugend“ steht, in ihrer Richtung sonst aber weit von ihm abweicht, der Gruppe „Die Scholle“. In ihrer überwiegenden Mehrzahl besteht diese aus ehemaligen Schülern Paul Höckers, des ersten Münchener Akademieprofessors, der seine Schüler in vollkommener künstlerischer Freiheit und mit nachdrücklichem Hinweis auf die Natur erzog und sich glänzender Resultate als Lehrer erfreute. Aus diesem Kreise sind Reinhold Max Eichler, Adolf Münzer, Max Feldbauer, Walter



Walter Caspari. Der gestiefelte Kater. Lithographie
(R. Voigtländers Verlag in Leipzig)



Alex. Rothaug. Aus Rückerts „Liebesfrühling"
(J. D. Sauerländers Verlag in Frankfurt a. M.)

Püttner, Walter Georgi hervorgegangen, lauter Künstler, die heute in der Malerei als Repräsentanten einer frischen und gesunden Bewegung ihre Rolle spielen und gleichzeitig als Zeichner zu den ältesten und wertvollsten Mitarbeitern der „Jugend" gehören. Sachfremde Kritik hat ihnen aus diesem Grunde mehrfach vorgeworfen, ihre Malerei habe den Charakter der vergrösserten Illustration — in Wahrheit fusst ihre Illustrationskunst auf Errungenschaften der Malerei und sie alle haben erst gemalt und dann illustriert. Und die Illustration gab ihnen dafür wieder den materiellen Rückhalt, den sie brauchten, um sich als Maler frei entwickeln zu können. Eine in ihrer spröden und herben Innerlichkeit besonders interessante Persönlichkeit ist R. M. Eichler, ein Künstler von seltener Arbeitskraft und Arbeitslust, von einer Zähigkeit, die den Begriff Konzession nicht kennt, und von einer Selbstzucht, die unerbittlich ist. Eichler ist ein sehr gedankenreicher Fabulierer und wenn er ein gegebenes Thema behandelt, so gewinnt er ihm sicher eine neue überraschende Seite ab. Seine Auffassung unserer heimischen Landschaft erinnert in ihrer Tiefe und Intensität an Böcklinsche Landschaftskunst



Alex. Rothaug. Die Wunderblume



Alex. Rothaug. Geheimnis

und auch seine Menschen sind, wenn auch in anderem Sinne, so weit von allem Trivialen und Landläufigen weg, wie die des Baseler Meisters. Reinhold Max Eichler, der mit kühnstem Wagemut ins Grosse geht und kein Mass der Arbeit scheut, wird noch viel von sich reden machen. Ihm in manchem Äusseren ähnlich, aber als Beobachter mehr kühl und objektiv ist Walter Georgi. Gibt Eichler die Seele, so gibt Georgi den Typus der Landschaft, klar, einfach und gross, mit einer seltenen Bravour alles auf die einfachste Form zurückführend. Adolf Münzer ist der Frauenmaler des Kreises, einer der besten Zeichner, die wir in Deutschland haben. Er hat in Paris mit grossem Fleisse gearbeitet und sich eine Formensicherheit, einen reizvollen,



Julius Diez. Studie

Julius Diez pinx.

Aquarelldruck F. Hanfstaengl, München

Die Panik



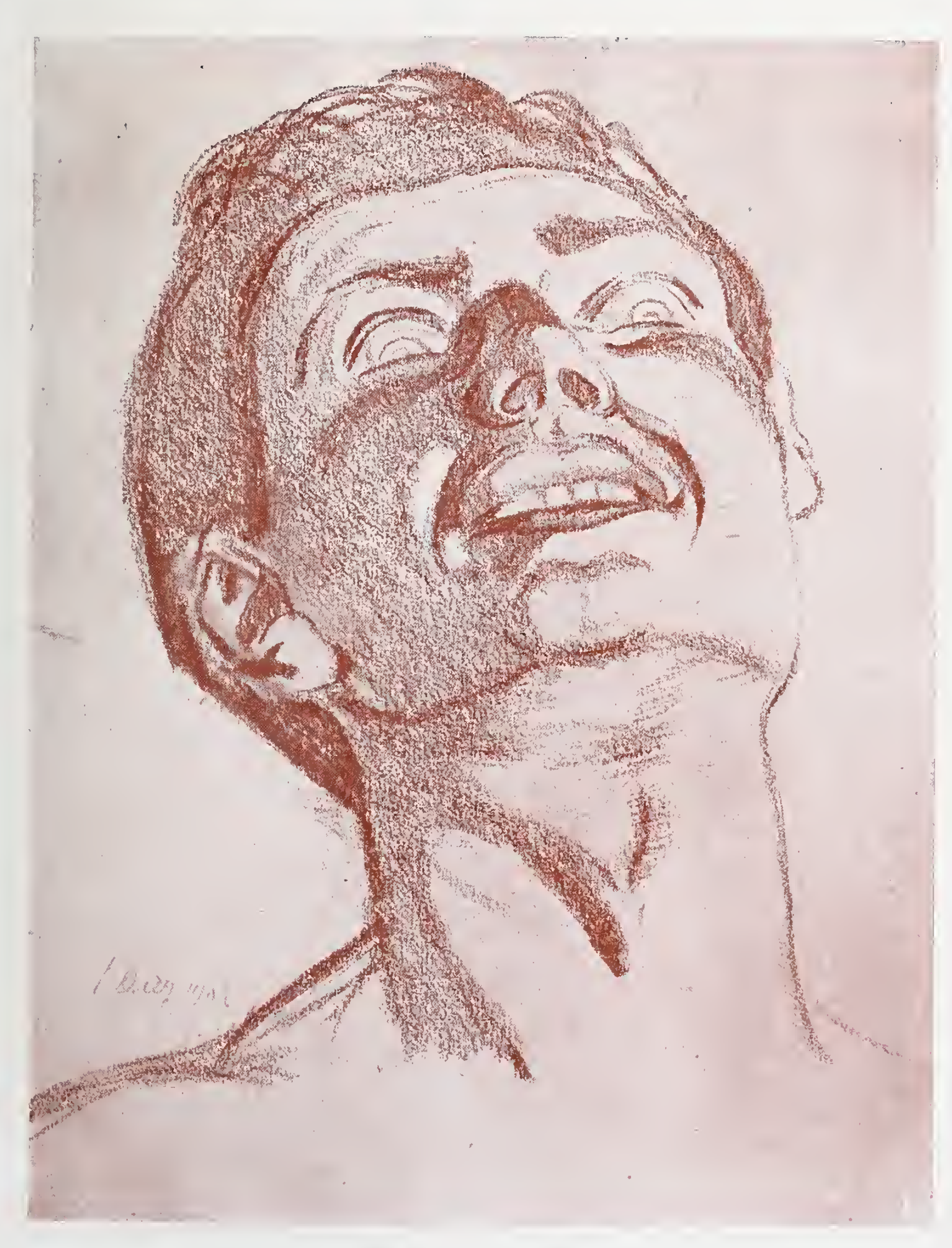


R. M. Eichler pinx.

Aus der Münchener „Jugend“



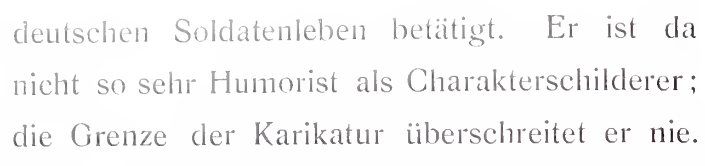
fliessenden, bestimmten Strich angeeignet, wie diese Eigenschaften sonst nur Steinlen besitzt. Münzer zeichnet die elegante und halbe Welt in ihrer blühenden Toilettenpracht mit besonderer Vorliebe, aber nie gibt er uns, wie die meisten seiner Spezialität, leere Kleider. Immer stecken wohlgebildete, warmblütige und bewegte Leiber darin. Max Feldbauer lebt und webt für das Pferd, das er mit nie erlahmendem Eifer studiert und in ganz anderer, lebendigerer Weise schildert als die meisten anderen Sportzeichner. Sein Schwarzweiss ist von einer eigenartig robusten Breite und Fülle. Auch Feldbauer gehört zu den Künstlern, die Malen und Zeichnen nicht als getrennte Gebiete betrachten. Er malt, wenn er zeichnet, und zeichnet, wenn er malt. Auch Bauern- und Soldatentypen und manches Karikaturistische zahmer und polemischer Art dankt die Zeitschrift seiner Kunst. Seltener war Walter Püttner in der „Jugend“ vertreten, ein feiner Spezialist der stilisierten Landschaft, die er ungewöhnlich stark und wuchtig zu geben wusste. In den letzten Jahren wandte sich Püttner ausschliesslich malerischer Tätigkeit mit grossem Erfolge zu. Gelegentliche Mitarbeiter aus dem Zirkel der „Scholle“ sind Voigt, ein gut beobachtender Darsteller unserer Bauern, und Adolf Höfer. Vor einiger Zeit ist auch Leo Putz der interessanten Vereinigung beigetreten, einer der merkwürdigsten und meistbeachteten jüngeren Münchener Künstler, ein Mann von lebensheissem Temperament und eigenartig vollblütigem Humor. Er schildert Frauen von anziehend-sinnlichem Reiz, phantastische Märchengestalten, Figuren der Rokokozeit, die er oft mit einer gewissen spukhaften Drolerie zu umgeben weiss. Putz arbeitet fast nie in Strichtechnik, immer mit dem Pinsel. Ein Künstler, der wie die Schollenleute aus der Höckerschule stammt und in ihr seine Kraft und Natürlichkeit gewann, ist Angelo Jank, der seine kernige Art besonders gern in Schilderungen aus dem



Julius Diez. Studie







deutschen Soldatenleben betätigt. Er ist da nicht so sehr Humorist als Charakterschilderer; die Grenze der Karikatur überschreitet er nie. Dafür kennt er die Eigenart und die grundsätzlichen Unterschiede der Menschen unserer bayerischen Waffengattungen ausgezeichnet und versteht sich nicht minder gut auf das Pferd.

Seit einigen Jahren spielt Paul Rieth unter den Jugendzeichnern eine grosse und vielseitige Rolle, bald als übermütiger und origineller Satiriker, bald als Schilderer mondäner Erscheinungen, bald auch durch feingestimmte poetische Darstellungen. Ob er zeichnet oder malt, immer ist Rieth flott, frisch und persönlich und nie bringt er verbrauchte Typen, verbrauchte Darstellungsmittel. Er gehört zu denen, die alles rein malerisch anfassen, und auch die Charakteristik gewinnt Rieth sozusagen immer aus der malerischen Erscheinung heraus. Seine Art zeigt, dass die karikaturistische Übertreibung gar nicht nötig ist zur stärksten Komik, dass das wirkliche Leben dem, der es recht anzusehen weiss, Erscheinungen liefert, die schlagender wirken, als alle die gewaltsamen Hypertrophien und Verbildungen der eigentlichen Karikatur. Jene Art zeichnenden Humors gewährleistet stets einen vornehmeren künstlerischen Eindruck als diese andere und ist

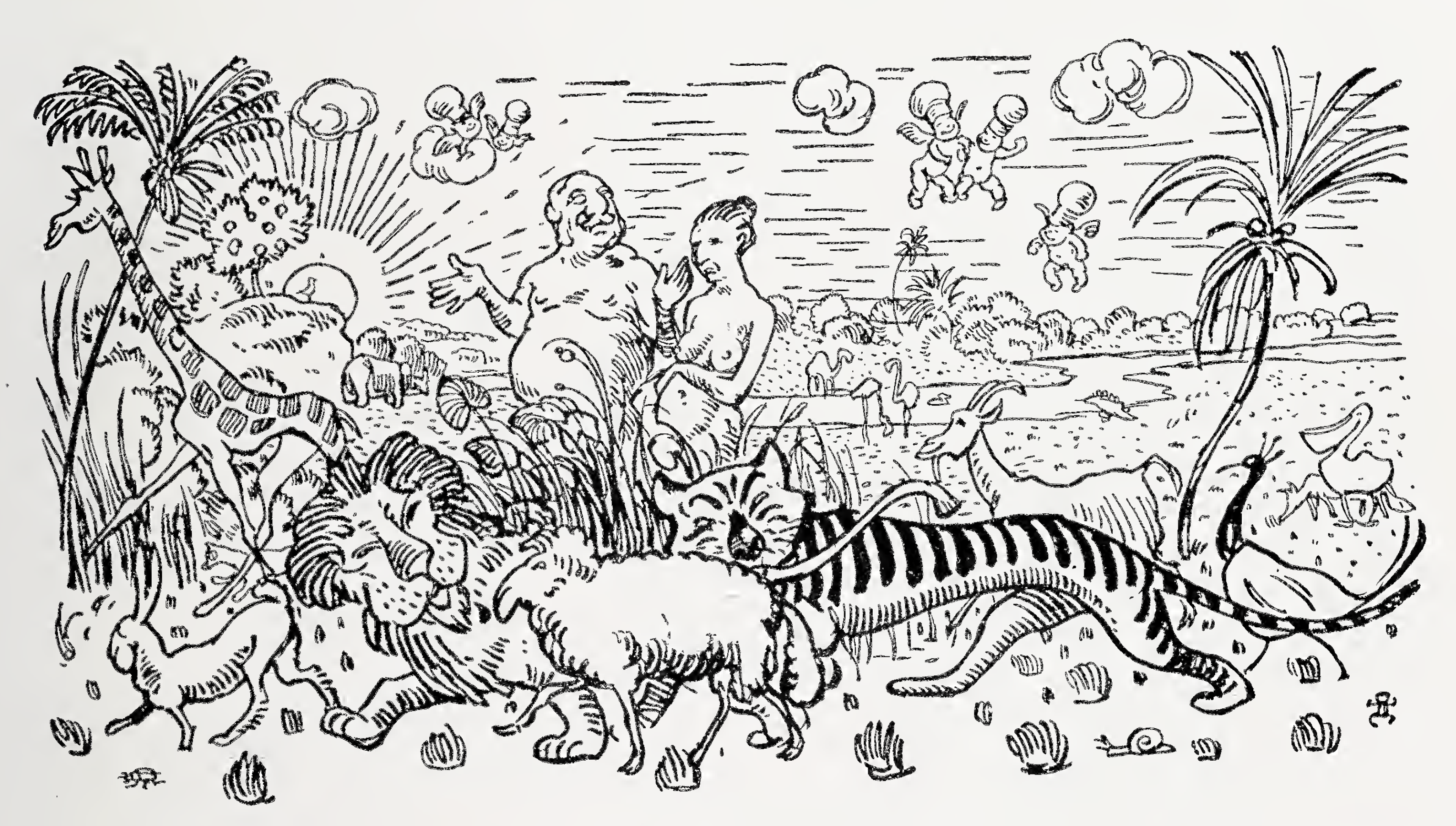




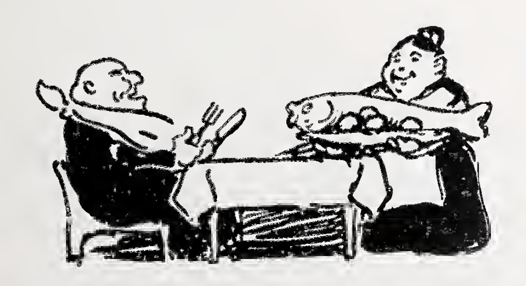
Arpad Schmidhammer.
Vier Abbildungen aus „Ludwig Ganghofer. Das Märchen vom Karfunkelstein“
(Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart)



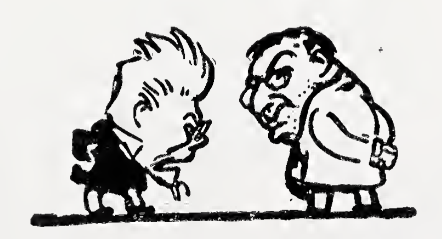
Arpad Schmidhammer. Der Fuchs und der Hase
(Aus der Münchener „Jugend“)



Arpad Schmidhammer. Zu Jena im Paradies
(Aus der Münchener „Jugend“)

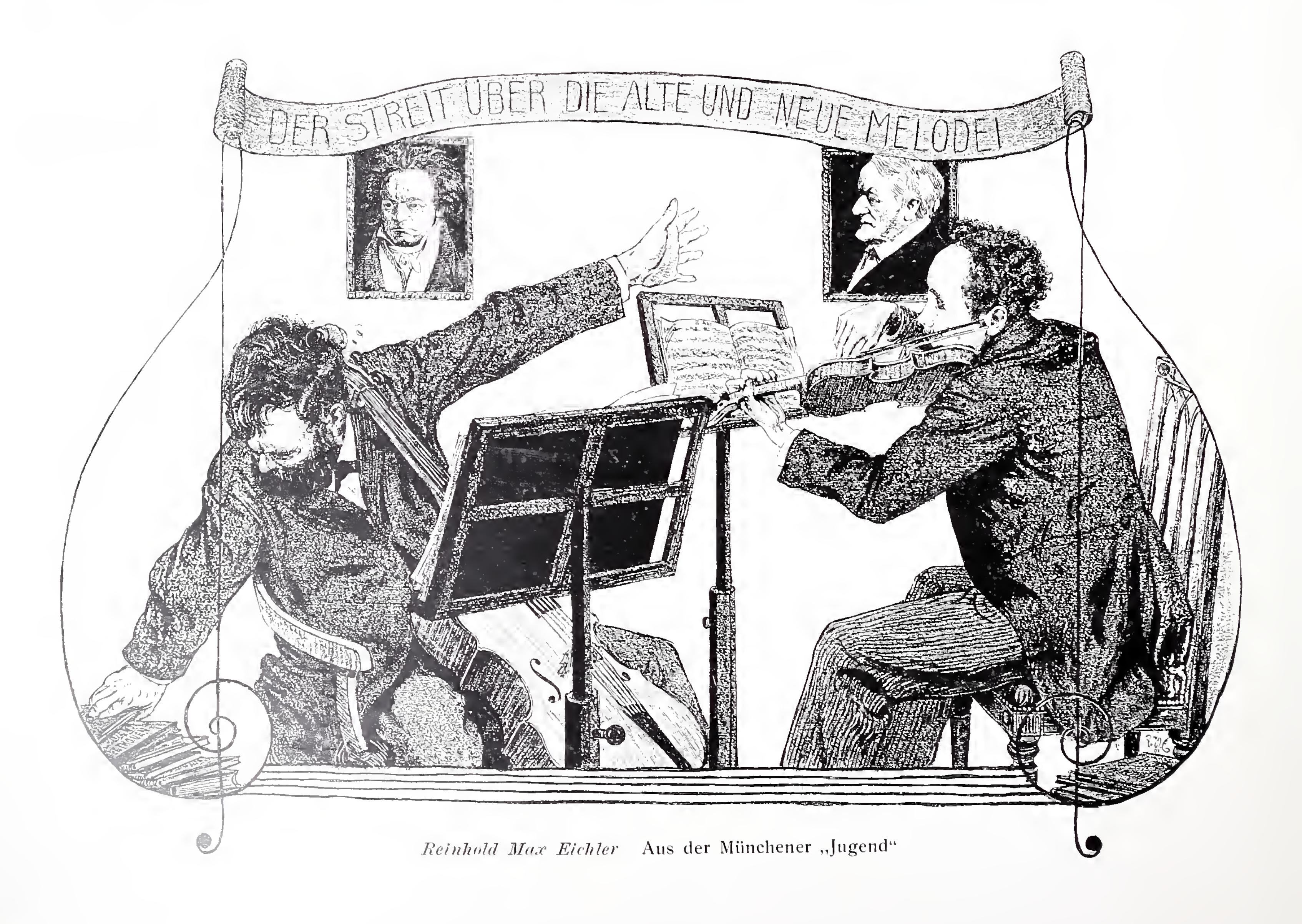


Arpad Schmidhammer.
Pfarrerkathl
(Aus der Münchener „Jugend“)



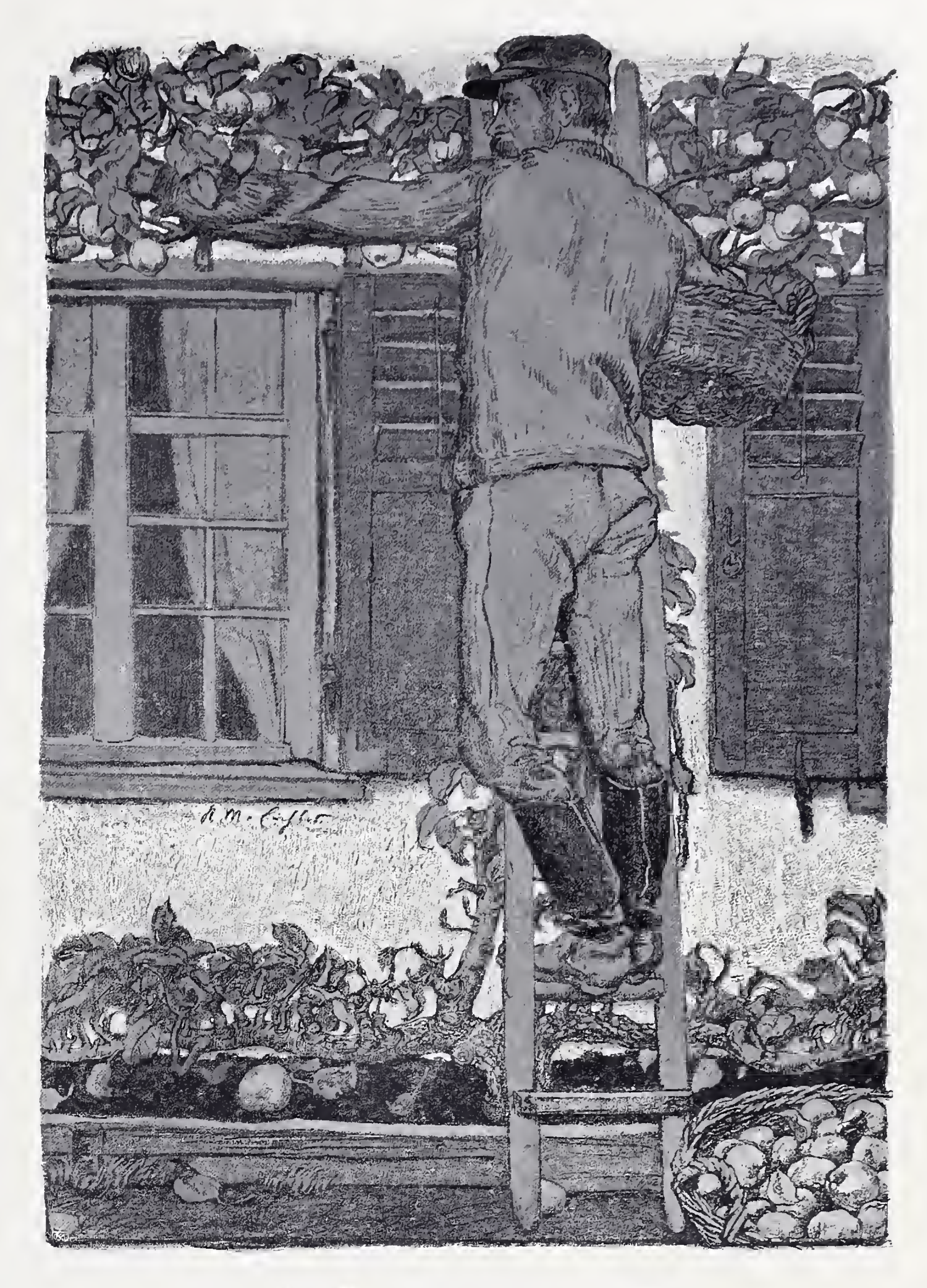
Arpad Schmidhammer.
Aus dem „neuen Plutarch“
(Aus der Münchener „Jugend“)

[illegible] Erfolges der Thöny, Wilke und Reznicek vom „Simplicissimus“. [illegible] uerst für die „Jugend“ tätig und hat ihr eine Fülle seiner besten und [illegible] mmet. Seit er zum „Simplicissimus“ überging, ist sein Bruder **Erich Wilke**, [illegible] Art und in der Richtung seines Talentes sehr nahe steht, fleissig für die Jugend tätig. **Walter Caspari** mit seinen zierlichen und lustigen Federzeichnungen, **Max Hagen**, dessen Typen mit grimmiger Sachlichkeit dem Leben nachgebildet sind, **A. Weisgerber**, ein sehr talentvoller Vertreter grotesken Humors, **A. v. Kubinyi**, dessen Spezialität die Priesterinnen der Tingeltangelmuse sind, der aber auch andere Lebensbeobachtungen mit freiem, leichtem Strich festhält und einen stark ausgesprochenen Sinn für die Bewegung hat, **Alexander Salzmann**, der dem Letztgenannten in der Art nicht fernsteht und ausserdem ein interessanter Beobachter russischen Lebens ist, **J. R. Witzel**, der eigenartige Schilderer von pikanten Vertreterinnen der Gattung Demi-vierges, der aus Frauenleibern graziöse Ornamente macht — das sind durchweg Künstler, die weit eingehenderer Betrachtung wert wären, wenn der Raum diese gestattete. Oft ist in der „Jugend“ auch **Fidus** vertreten, der freilich auch ausserhalb dieses Rahmens als Zeichner einen hochgeschätzten Namen besitzt und vorher schon besass. Fidus (Hugo Höppener heisst er eigentlich) ist der Ethiker unter den deutschen Griffelkünstlern, immer

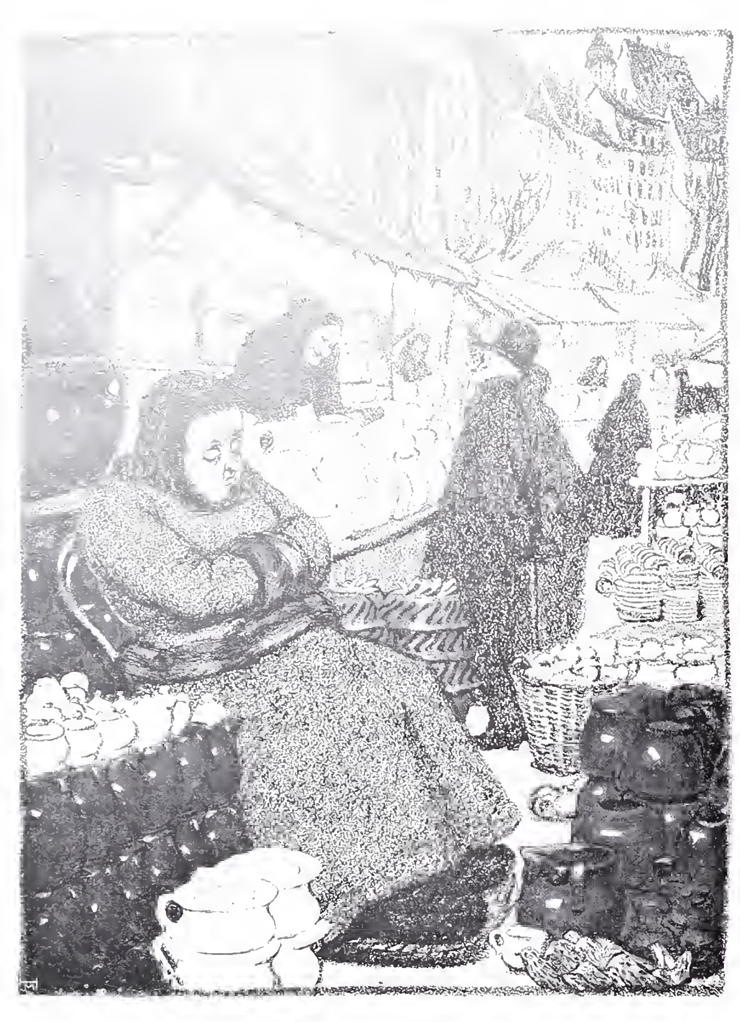


Reinhold Max Eichler Aus der Münchener „Jugend“

symbolisch, immer von einer feinsinnlichen Anmut in seiner Darstellung halb- und dreiviertelswüchsiger junger Menschenleiber. Er zeichnet meist mit der Feder mit leichtem, nervösem Strich oder arbeitet auch mit dem Pinsel in ganz lichten, andeutenden Tönen. Von echter Naivetät ist J. Carben, in dessen Kleinstadtbildern und Kinderszenen etwas vom Geiste Ludwig Richters fortlebt, nur ist die Art dieses jungen Münchener Künstlers zäher und herber. Manches ist bei Carben fast linkisch gegeben, aber oft ist dieses Linkische innerlicher und tiefer als die spielende Leichtigkeit der Mache bei vielen andern. Auch im Wesen Hans Rossmanns, der jetzt in Breslau ein Lehramt angenommen hat, ist gesunde Herbheit vereint mit bedeutender Kraft. Er schildert mit grosser Innigkeit und Liebe die heimische, oberbayerische Landschaft und ihre Bauern. Als Darsteller des Landvolks ist Rossmann gleichweit weg von schönfärbender Romantik wie von jener Art eines outrierten Realismus, der am Bauern nur mehr das Äusserlichste sieht, nur Rohes und Plumpes und nicht mehr das Menschliche und Gute. Diese letztere Anschauungsweise gibt sich mit Vorliebe als ultramodern (auch in der Literatur!) — zeitgemäss ist sie aber wahrhaftig nicht und eine tiefe Kennerschaft verrät sie auch nicht. Wie sich die derbe Form oft innig mit feinem Empfinden vergeschwistert, weiss jeder, der die Bauern wirklich versteht. So gibt auch Rossmann seine Bauern in derben Linien, aber als Menschen. Sein Bestes aber zeigt er uns doch wohl als Landschafter. Was Beseelung und Verständnis für den Charakter angeht, mag man seine Bilder aus den oberbayerischen Vorbergen neben die Schwarzwald- und Taunusbilder Hans Thomas setzen. Sie atmen echten Erdgeruch, um ein oft missbrauchtes Wort an rechter Stelle anzuwenden. Das meiste, was von Rossmanns Wesen gilt, gilt auch von der Art des Landschafters und Tierzeichners Eugen Hoess, dem



Reinhold Max Eichler. Ein gutes Jahr
(Aus der Münchener „Jugend")



Walter Georgi.
Die Muse der Keramik auf dem Leipziger Debbermarkt
(Aus der Münchener „Jugend")

die „Jugend" ihre Jagdbilder verdankt. Sport und rein künstlerisches Wesen sind bekanntlich Dinge, die sich nicht immer gut vertragen, wie man sagt, weil die, welche vom einen was wissen, das andere meist nicht verstehen und umgekehrt. In Hoess ist ein trefflicher Zeichner mit einem scharf beobachtenden Weidmann vereint und zwar so, dass keiner von beiden dem andern Konzessionen zu machen braucht. Seine Landschaften, meist aus dem Hochgebirg des Allgäu, sind ebenfalls weit ab von aller Konvention. Vieles Schöne hat Eugen Ludwig Hoess auch mit der Radiernadel festgehalten.

Ausschliesslich Romantiker ist Robert Engels, auch einer der alten Mitarbeiter des Blattes und auch sonst durch bedeutsame illustrative Arbeiten, namentlich durch eine klassische Bilderserie zum Tristanepos wohl bekannt. Er hat zuerst in einer reizvollen Federmanier mit starker, klarer Strichführung gearbeitet, die bei aller stilisierenden Schärfe doch die grossen Formen der Landschaft überaus klar herauszubringen wusste. In den letzten Jahren bevorzugt Engels eine tonig malerische Art, die ein wenig an Lithographie erinnert, sich für weiche poetische Stimmung mit melancholischem Grundton trefflich eignet



Walter Georgi. Geburtstagsstrauss

Dies holde Mägdlein, das entzückt
Am Bach die Dotterblumen pflückt,
Sieht wie die Jugend selber aus,
Die einen schönen, goldnen Strauss
Dem Dichter band, dem lieben, greisen,
Sich treu und dankbar zu erweisen,
Dass er so oft die trübe Welt
Wie Lenzeslachen uns erhellt!

(Aus der Münchener „Jugend")



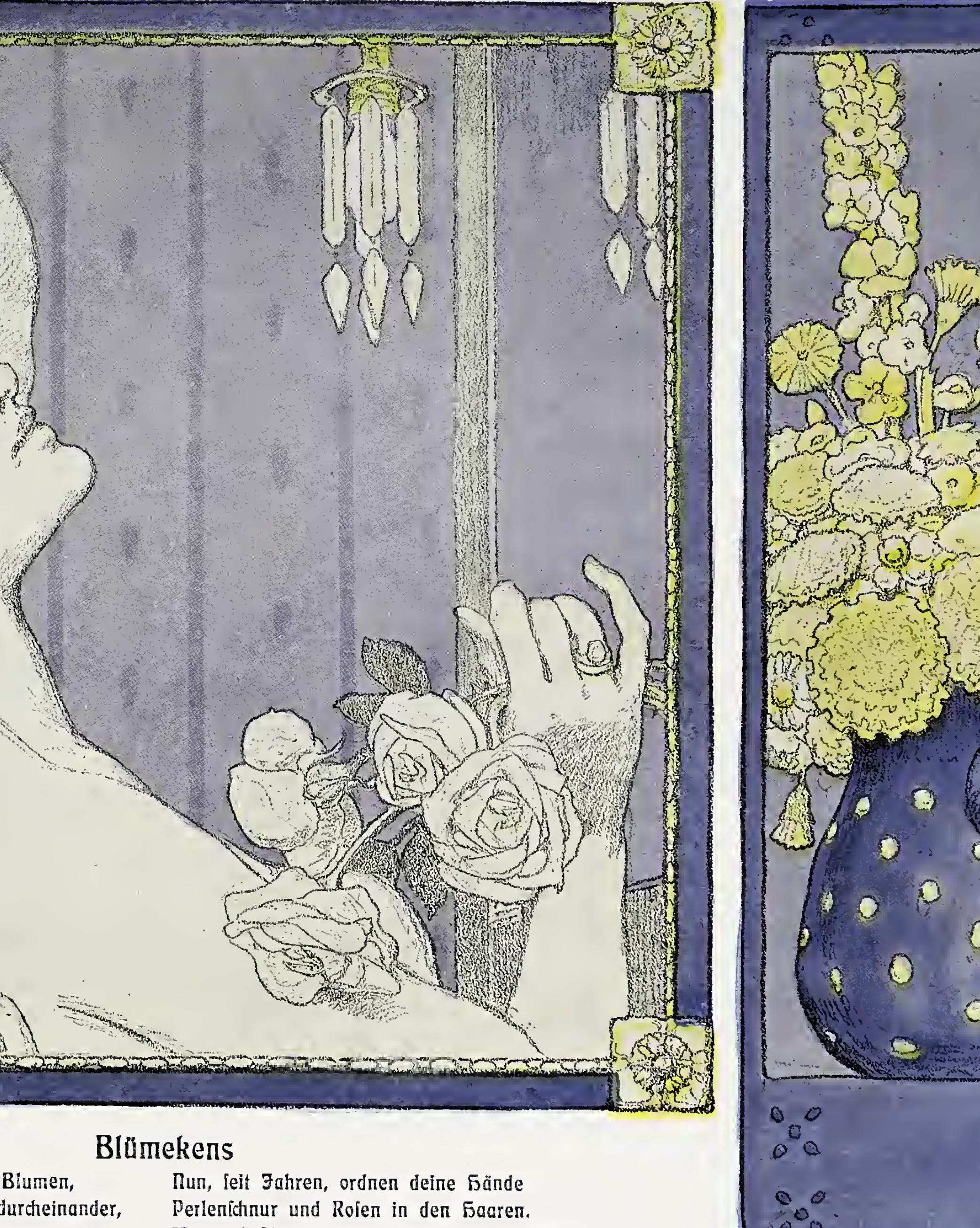
Walter Georgi pinx. — Aus der Münchener „JUGEND“

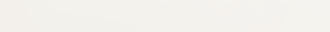
„Die Seele, jüngst so hoch getragen,
Sie senket ihren stolzen Flug,
Sie lernt ein friedliches Entsagen,
Erinnerung ist ihr genug.

Da ist mir wohl im sanften Schweigen,
Das die Natur der Seele gab;
Es ist mir so, als dürft ich steigen
Hinunter in mein stilles Grab.“

(Ludwig Uhland, „Die sanften Tage“)







Fritz Erler pinx.

Aquarelldruck F. Hanfstaengl, München

Blümekens

Kleine Blüten, anspruchslose Blumen,
Waldrandschmuck und Wiesendurcheinander,
Rote, weiße, gelbe, blaue Blumen
Nahm ich im Vorbeigehn mit nach Hause.
Kamen alte, liebe Zeiten wieder:
Auf den Feldern wehten grüne Hälmchen,
Süß im Erlenbusche sang der Stieglitz,
Eine ganze Welt von Unschuld sang er
Mir und dir.

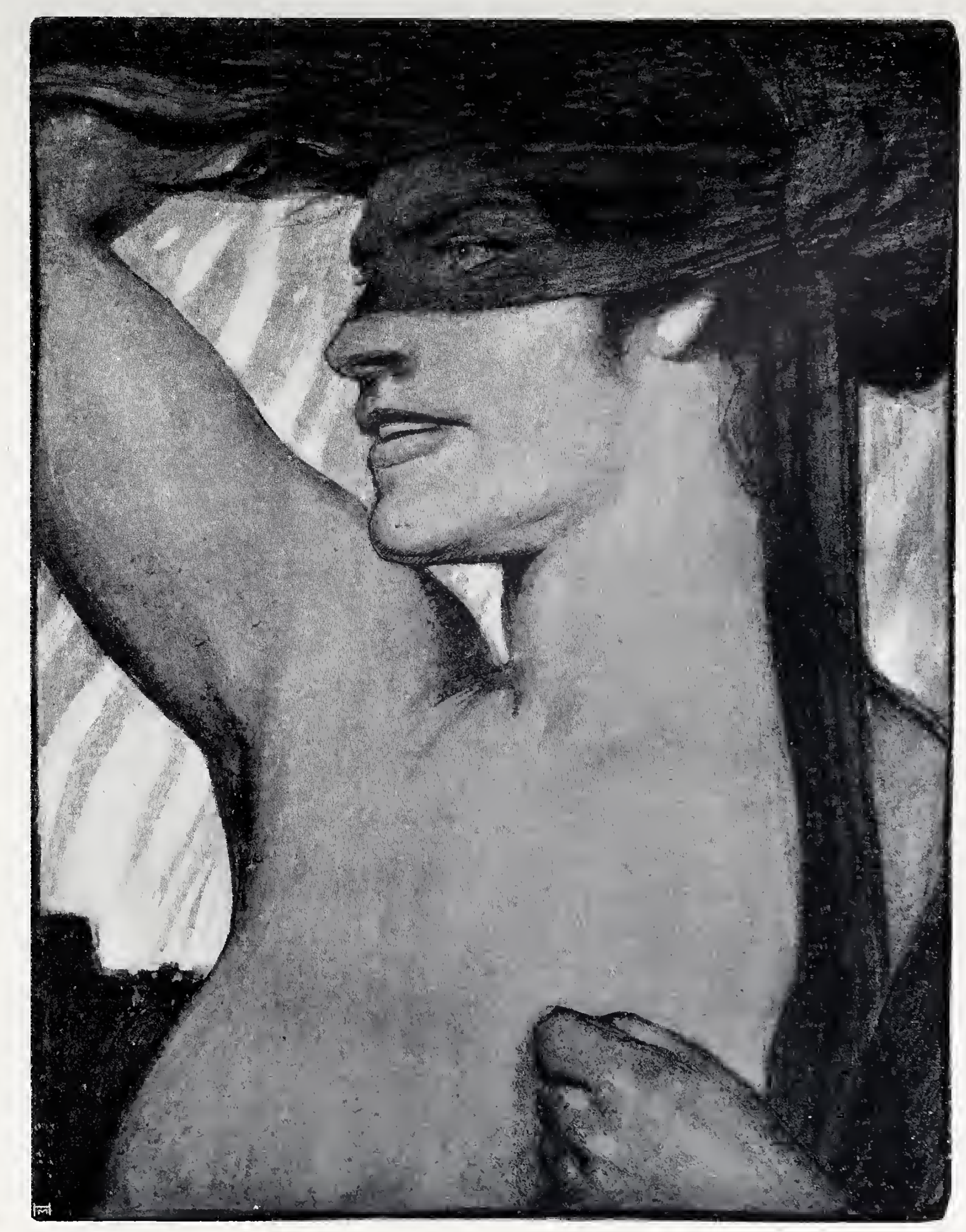
Nun, seit Jahren, ordnen deine Hände
Perlenschnur und Rosen in den Haaren.
Wie viel schöner, junge Frau, doch schmückten
Kleine Blumen dich, die einst wir pflückten,
Ich und du.

Detlev v. Liliencron, »Kämpfe und Ziele«, S. 95

(Aus der Münchener „Jugend")







Fritz Erler. Zwei Titelblätter aus der Münchener „Jugend“

[illegible] ganz ausgezeichnet [illegible] und Romantiker [illegible] von Vestenhof, ein [illegible]scher Offizier. Hat Engels [illegible] strengen Zug, so hat dieser stets amüsante und eigenartig erfindende Künstler eine epikuräisch sinnenfrohe Art, die sich besonders gern an üppigen Bildern aus der antiken Welt genug tut, oft aber auch Spukhaftes und Groteskes darstellt. Hoffmann belebt die Antike in originellster Weise und lässt uns keine bewegten Marmorbilder in seinen hellenischen Tänzerinnen und andern Huldinnen

Max Feldbauer. Niederboarisch
(Aus der Münchener „Jugend")



Max Feldbauer.
Aus den „Gedanken eines Pferdes"
„Jetzt wollen wir doch mal sehen, was mein neuer Herr kann!"
(Aus der Münchener „Jugend")

sehen, sondern warmherzige Wesen von Fleisch und Blut. Kühler und zahmer waren die schön gezeichneten Frauenakte, durch welche Herrmann Möst hie und da in der „Jugend" vertreten war. Zu den Meistversprechenden vom jüngeren Nachwuchs gehört der junge Schlesier Richard Pfeiffer, der jetzt in Rom wirkt und bei seltener Vielseitigkeit sich sehr persönlicher Anschauung erfreut. Pfeiffer ist ein originaler Kopf, dem viel gedankenvolle Einfälle zufliegen, und er hat genug gelernt, um solchen anziehende Gestalt zu verleihen. Heute gibt er Strassentypen, namentlich aus dem buntgestaltigen römischen Klerus, mit drolligem Realismus wieder, morgen erfindet er romantische Szenen, denen oft recht tiefer lyrischer Gehalt eigen ist. Er streift bald die Fabelwelt Böcklins, bald bewegt er sich



P. W. Keller-Reutlingen pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Ein Volkslied

Aus der Münchener „Jugend"

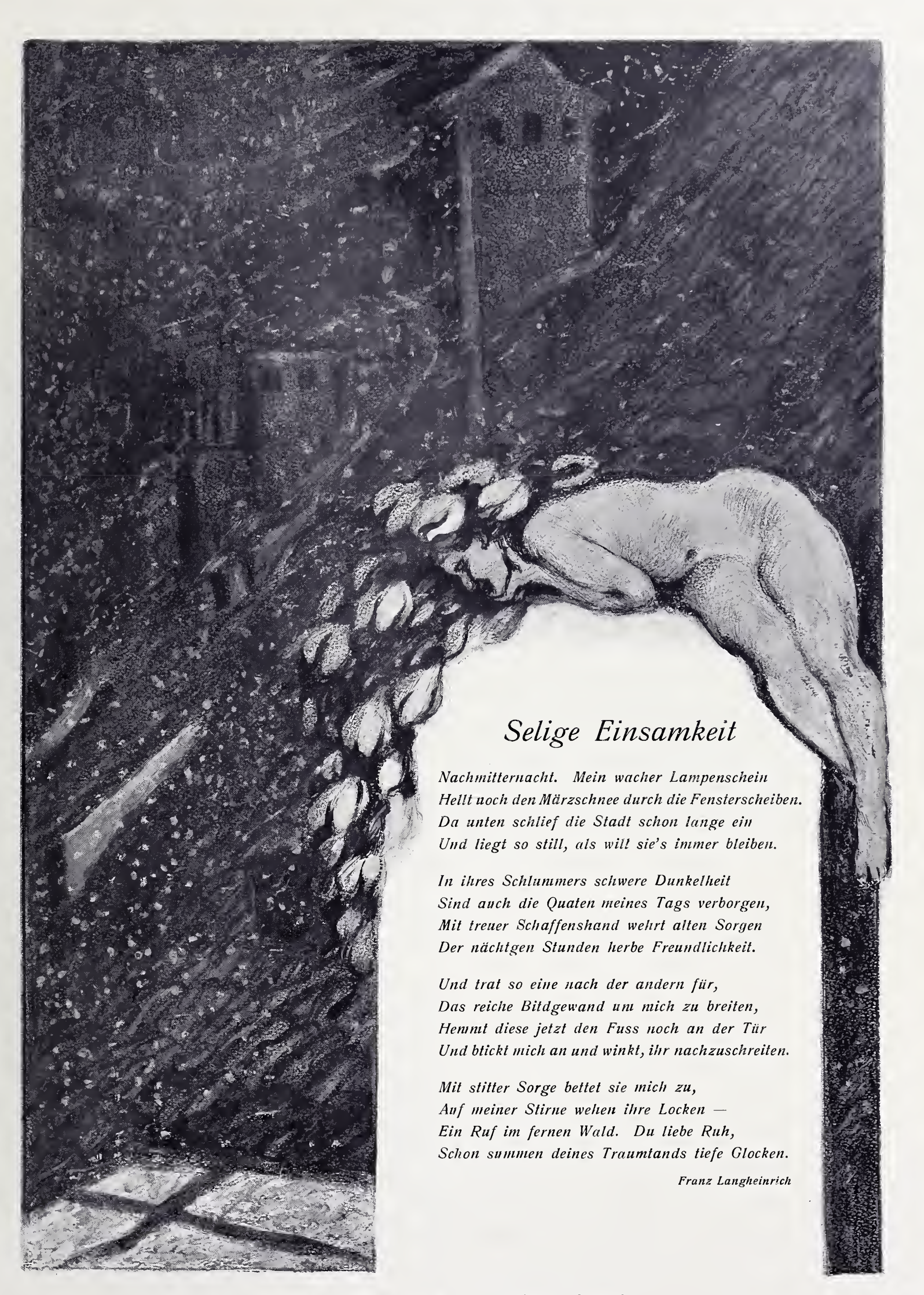




Paul Rieth pinx. Aus der Münchener „Jugend“

Die Braut





Max Feldbauer. Aus der Münchener „Jugend"



Richard Pfeiffer. Der rote Hahn
(Aus der Münchener „Jugend“)

in den Gefilden des Alltags. Auch seine Frau, Gertrud Pfeiffer, ist eine talentvolle Zeichnerin; namentlich gelingt ihr das kindliche Genre gut und sie ist eine ebenso liebenswürdige als muntere Bilderbuchmalerin. Das Bildnisfach vertritt im „Jugend“-Kreise Karl Bauer, der bereits eine grosse Serie moderner Dichter, Bühnenkünstler, Musiker und Maler in interessanten Originalsteindrucken veröffentlicht und auch von Goethe, Schiller, Martin Luther und anderen grossen Deutschen charaktervolle lithographische Bildnisse gezeichnet hat. Paul Wilhelm Keller-Reutlingen, sonst als Maler zart abgetönter Stimmungslandschaften von deutschen Kunstfreunden hochgeschätzt, hat auch der „Jugend“ manches prächtige Titelblatt von gleichen Vorzügen geschaffen. Mit ähnlicher Liebe und Intimität arbeitet der hochbegabte Fritz Rehm seine Ideallandschaften in überraschend virtuos entwickelter Kohlentechnik durch. Als Vertreter grotesken Humors sei noch Ernst Stern genannt, der für verschiedene Zeitschriften gleichzeitig arbeitet, als Vignettenzeichner von vortrefflichen Einfällen Joseph Wackerle, als Vertreter des rein dekorativen Faches, das in der letzten Zeit ein wenig in den Hintergrund getreten ist, der geschickt stilisierende Paul Haustein. Hans Christiansen, der in den ersten Jahrgängen



Walter Püttner. Meistersinger
(Aus der Münchener „Jugend“)

der Zeitschrift so oft durch seine markigen, auch in der Farbe meist schlagend wirksamen dekorativen Blätter auffiel, hat sich jetzt mehr dem Kunstgewerbe grösseren Stils zugewendet und zeichnet selten mehr Buchschmuck. Er spielte bekanntlich unter den Darmstädter Dekorativen eine grosse Rolle. Nicht wenige von den Stilisten der „Jugend“, den Schöpfern des echten Jugendstils, der sich so arge Verballhornungen durch die Galanteriewaren- und Möbelfabrikation gefallen lassen musste, haben später im aufblühenden neuen Kunsthandwerk die Beachtung



P. W. Keller-Reutlingen. Mondnacht auf der Rauhen Alb
(Aus der Münchener „Jugend“)

aller Welt errungen, so auch der viel zu früh verstorbene Otto Eckmann und Bernhard Pankok.

Aber noch ist manches Mitarbeiters jenes Blattes noch nicht gedacht, der Bemerkenswertes beigesteuert hat, ja einige der besten fehlen noch. Vor allen Ludwig Zumbusch, der das Behagen alter Zeit gar freundlich wieder lebendig werden lässt und dessen Kinder-, Familien- und Kleinbürgerszenen uns menschlich so warm ansprechen. Er altertümelt, wie Diez, eigentlich nur scheinbar und was er beut, ist im Grunde echt moderne Kunst — allerdings nicht im Berliner impressionistischen Sinne. Auch manches Stücklein guten Humors im Kampfe gegen Dummheit und Philistertum hat Zumbusch geleistet. Der liebenswürdige Maler ist ein Sohn des berühmten Wiener Bildhauers. Dann ist noch der junge Max Bernuth nicht erwähnt, wie so viele unserer trefflichsten jüngeren Zeichner ein Sachse. Er liefert Tierstudien voll unmittelbaren Lebens, aber auch allerlei krause Menschen- und Fabelgestalten, die bei der Sachlichkeit und Strenge seiner

Leo Putz. Presto
(Aus der Münchener „Jugend")

Mozart, „Champagnerlied"



Leo Putz. Titelblatt aus der Münchener „Jugend"

realistischen Schilderungen oft doppelt merkwürdig aussehen. Weiter sind Erich Kuithan zu nennen, ein Poet der Farbe von feinem Naturgefühl, Hans Fritsch (Dresden), Aloys Kolb und noch manche gelegentliche Mitarbeiter. Auch ältere Künstler sind oft genug in der „Jugend" zu treffen. Lenbach † und F. A. von Kaulbach waren freilich immer nur durch Reproduktionen vertreten, Franz Stucks machtvolle Handschrift aber war schon an manchen Zeichnungen zu bewundern, und in jüngster Zeit hat, last not least, Eduard Grützner, der übrigens auch in früheren Jahren schon glänzende Illustrationen gezeichnet hat, einige hervorragende musikalische Karikaturen beigesteuert.

Man sieht, welche Fülle von Kräften der verschiedensten Art und Heimat, Richtung und Farbe ein solches Unternehmen in Bewegung setzt, und begreift dabei, dass eine Geschichte der



Leo Putz. Meraner Saltner

B'sonders süass wär'n die Traub'n,
Wann man 's kunnt' a wen'g stehl'n —
Aber d' Saltner, dö sein halt
Soviel hantige G'sell'n!

Unter an Huat mit zwoa Fuxschwänz
A fuxteufelwild's G'friss,
An Ranz'n voll Eberzähnd',
In der Pratz'n an Spiess!

Hat si' zu mir verstieg'n
A herrischer Frack,
Der muass zahl'n a paar Zepf
Auf an Gigges und Tabak!

Aber geht mir a Diandl,
A saubers in's Gäu,
Dös lass' i scho gar nit
Ohne Busseln mehr frei!

Kuchelberger

(Aus der Münchener „Jugend")



Angelo Jank. „Nach vorwärts   protzt auf!"

(Aus der Münchener „Jugend")



Angelo Jank. Reiterblut

(Aus der Münchener „Jugend")



Angelo Jank. Krähwinkel

(Aus der Münchener „Jugend")



Paul Rieth. Das Gewitter

Täglich nach der ernsten Arbeit
Mach ich meinen Feldspaziergang,
Wo die roten Kühe grasen,
Wo die bunten Blumen blühen,
Wo die kleinen Vögel singen,
Zwischen Hecken, zwischen Wiesen,
Zwischen Dorn und grünem Gras.

Täglich zwischen sechs und sieben,
Kommt der Abend in mein Örtchen,
Find ich sieben hübsche Mädchen,
Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben,
Wo die roten Kühe grasen,
Wo die bunten Blumen blühen,
Wo die kleinen Vögel singen,
Zwischen Hecken, zwischen Wiesen,
Zwischen Dorn und grünem Gras.

Detlev v. Liliencron „Kämpfe und Ziele", S. 148

(Aus der Münchener „Jugend")

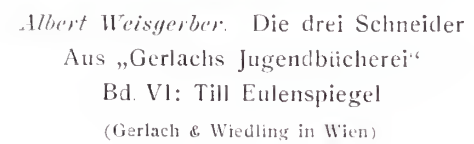


Paul Rieth. Im Münchener Prinzregententheater

Und denken Sie, gestern in die „Walküre" haben ich neben eine Mann gesessen, der sprechte deutsch!"

(Aus der Münchener „Jugend")



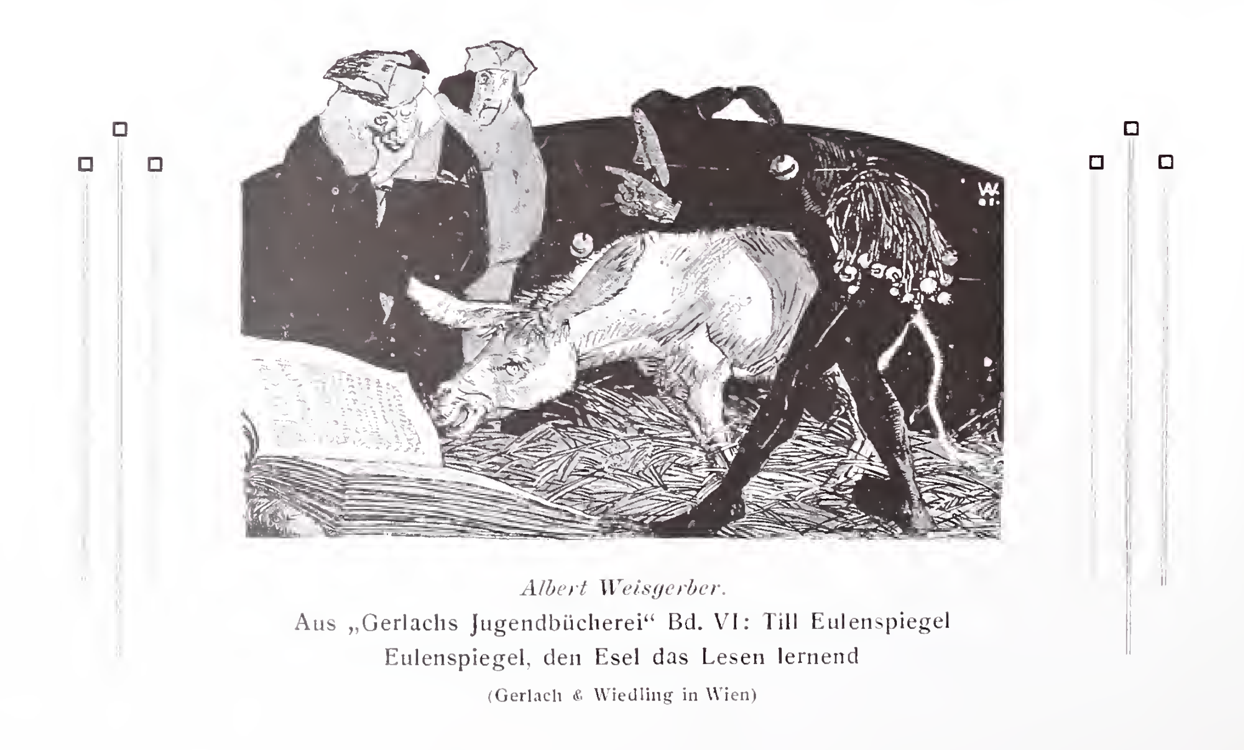


Albert Weisgerber. Die drei Schneider
Aus „Gerlachs Jugendbücherei"
Bd. VI: Till Eulenspiegel
(Gerlach & Wiedling in Wien)



Albert Weisgerber. Aus „Gerlachs Jugendbücherei" Bd. III.
Grimm, Märchen Bd. II.
„Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen"
(Gerlach & Wiedling in Wien)

deutschen Illustratoren eigentlich eine Geschichte der grossen deutschen illustrierten Zeitschriften wäre. Tatsächlich ist auch in Folgendem kaum einer künstlerischen Individualität Erwähnung zu tun, die nicht irgendwie mit einer solchen Zeitschrift in Verbindung stünde oder gestanden hätte. Man darf ruhig sagen, dass die „Fliegenden Blätter", wie die „Jugend" und der „Simplicissimus" für die deutsche Kunst um ein Gutes mehr getan haben, als irgend eine staatliche Anstalt zur Kunstförderung. Die materielle Seite der Frage ist dabei eben nur e i n e Seite, nicht einmal die wichtigste. Aber eine wichtige doch wohl! Man weiss, dass bei der ungeheuren Zahl ausübender



Albert Weisgerber.
Aus „Gerlachs Jugendbücherei" Bd. VI: Till Eulenspiegel
Eulenspiegel, den Esel das Lesen lernend
(Gerlach & Wiedling in Wien)



J. R. Witzel pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Sommerabend



Adolf Münzer pinx.

Aquarelldruck F. Hanfstaengl, München

Blumenkorso

(Aus der Münchener „Jugend")





Albert Weisgerber. In der Reichshauptstadt

„Janz jut abjelaufen bis jetzt, die Schiller-Feier! Schon stark befürchtet, daß mein alter Freund Hülsen-Haeseler 5. thüringisches in Weimar zum ‚Rejiment v. Schiller' ernennen würde."

(Aus der Münchener „Jugend")

Künstler, die wir haben — in München so was, wie viertausend! — nur ein verhältnismässig verschwindend kleiner Teil vom Markt stark begehrt wird, und von diesem kleinen Teil wieder gelangen die meisten nur nach jahrelangem Ringen, viele auch nur nach jahrelangem Darben zu Wohlstand. Das Zigeunerelend notleidender junger Künstler sieht sich nun von der Ferne recht romantisch an und mancher, der sich durchgekämpft hat, blickt von der später erreichten Höhe mit einem gewissen gerührten Wohlwollen auf die Zeit zurück, da auch er sein Erstlingswerk beim Trödler versilberte oder es selbst bei diesem vergeblich um ein Butterbrot ausbot. Wer aber spricht von denen, die am Wege liegen bleiben? Durchaus nicht jede Individualität, die im Talente stark ist, ist auch stark im Kampfe mit den Widerwärtigkeiten des Lebens. Der eine stählt wohl in diesem Kampfe Kraft und Willen, wahrt sich sein Eigenes doppelt stolz und doppelt eifersüchtig, weil er das profanum vulgus hat hassen und verachten lernen. Aber der andere wird entmutigt, er bedarf aneifernden Wohlwollens, die Pflanze seiner Kunst braucht wärmende und nährende Sonne. Und diese Lebenselemente haben die illustrierten Zeitschriften und Verlagsanstalten, von denen hier die Rede ist, Unzähligen verschafft. Leute, die heute auf ganz anderen

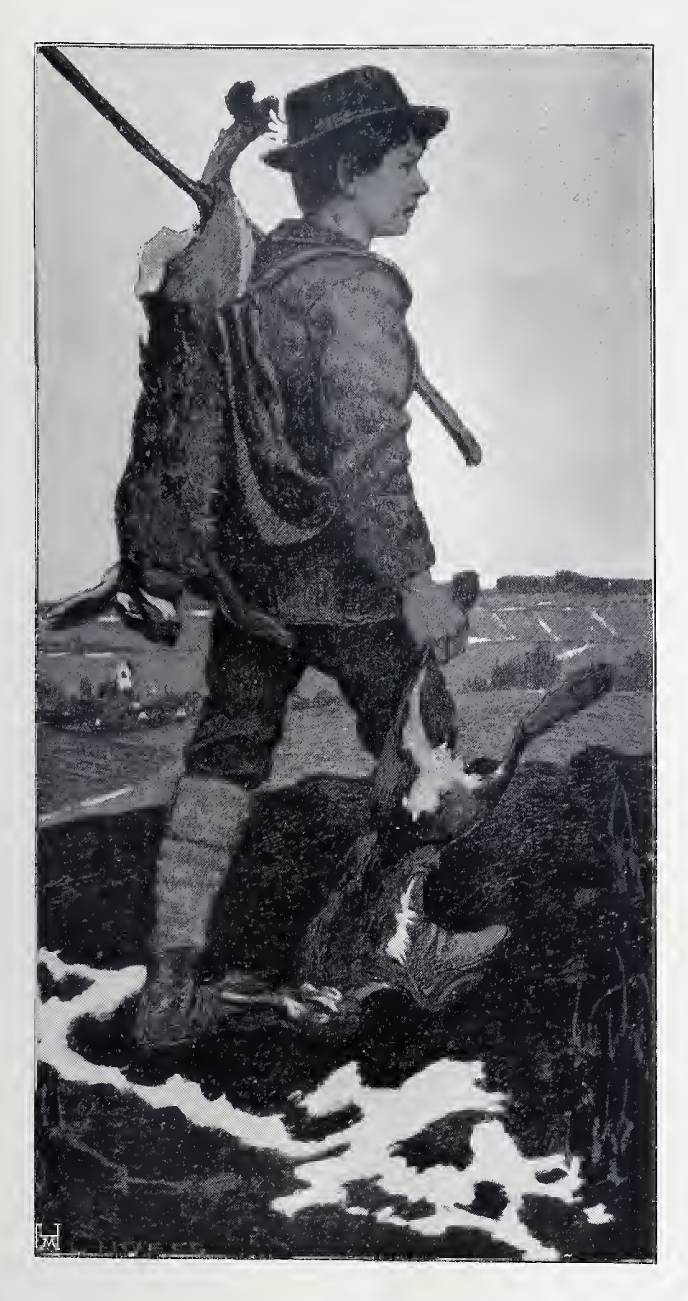


J. R. Witzel. Aus der Münchener „Jugend"



E. L. Hoess. Frau Holle
(Aus der Münchener „Jugend")

Gebieten der Kunst tätig sind, wurden zuerst als Illustratoren bekannt. Franz von Stuck hatte sich als Zeichner schon die materielle Selbständigkeit gesichert in einem Alter, in dem andere noch jahrelang dem Vater auf der Tasche liegen; Oberländer, Adolf Hengeler usw. nicht minder. Es waren die Zeichnungen des blutjungen Akademikers Bruno Paul für die Festzeitung einer maskierten Künstlerkneipe, die den Herausgeber der „Jugend" zuerst auf das starke Talent aufmerksam machten — heute, nur zwölf Jahre später — ist er ein Bahnbrecher modernen Zierstils, angewandter Kunst geworden, ein führender Innenarchitekt, um den sich die deutschen Regierungen zu „reissen" beginnen. Ein anderer, der ebenfalls jung schon als Schwarzweisskünstler anfing, um in der dekorativen Kunst grossen Stils und als ein eminent eigenartiger Maler sich schliesslich selbst zu finden, ist wie erwähnt Julius Diez, und ganz ähnliche Entwicklung im innigsten Anschluss an die Illustration haben die meisten Maler der „Scholle" durchgemacht. Wo man hinsieht, findet man unter der jungen Künstlergeneration Persönlichkeiten, die nur auf diesem Wege früh selbständig wurden, Freiheit gewannen, zum M a l e n kamen. Was frühe Selbständigkeit in wirtschaftlicher Beziehung für die Entfaltung eines Talentes bedeutet, braucht nicht gesagt zu werden. Nicht nur dass Entmutigung und Demütigung erspart wird; Einflüsse aller Art werden unwirksam, die geeignet wären, eine Begabung zu fälschen oder in unrechte Bahnen zu drängen. Auch die Auftraggeber des Illustrators werden Wünsche haben, die dem Freiheitsgefühl des Künstlers nicht immer gefallen. Aber es ist ja dann nur ein Teil seiner Kunst, in der sich diese einschränken



E. L. Hoess. Im Kesseltrieb
(Aus der Münchener „Jugend")

muss, seine Staffelei bleibt ihm und seine Werkstatt, um den Träumen seines Schöpfertriebs Gestalt zu leihen. Ihm ist es gegeben, die Kunst doppelt anzusehen nach dem bekannten Schillerschen Rezept: als die hohe himmlische Göttin und als die tüchtige Kuh, die ihn mit Butter versorgt! Und dabei sind wir in Deutschland glücklicherweise so weit, dass der illustrierende Künstler auch bei dieser Anschauung seiner Künstlerehre nichts zu vergeben braucht. Es war nicht immer so und ist nicht überall so. Ich erinnere mich des Besuchs im Londoner Atelier eines sehr angesehenen schottischen Malers, der auf seinem Zeichentisch eine Anzahl aktueller Illustrationen für den Graphic, Zeichnungen von unpersönlichster, schablonenhaftester Art liegen hatte, Sachen, die von seinem wahren Wesen weltweit verschieden waren. Er wies achselzuckend darauf und sagte: „Das muss ich machen, um malen zu können". Die Sache ist uralt und unserm Albrecht Dürer in Nürnberg ist es vermutlich, mutatis mutandis, nicht viel anders gegangen. Für einen jüngeren Künstler ist's übrigens auch meist kein Schaden, viel öfter sogar ideeller Gewinn!

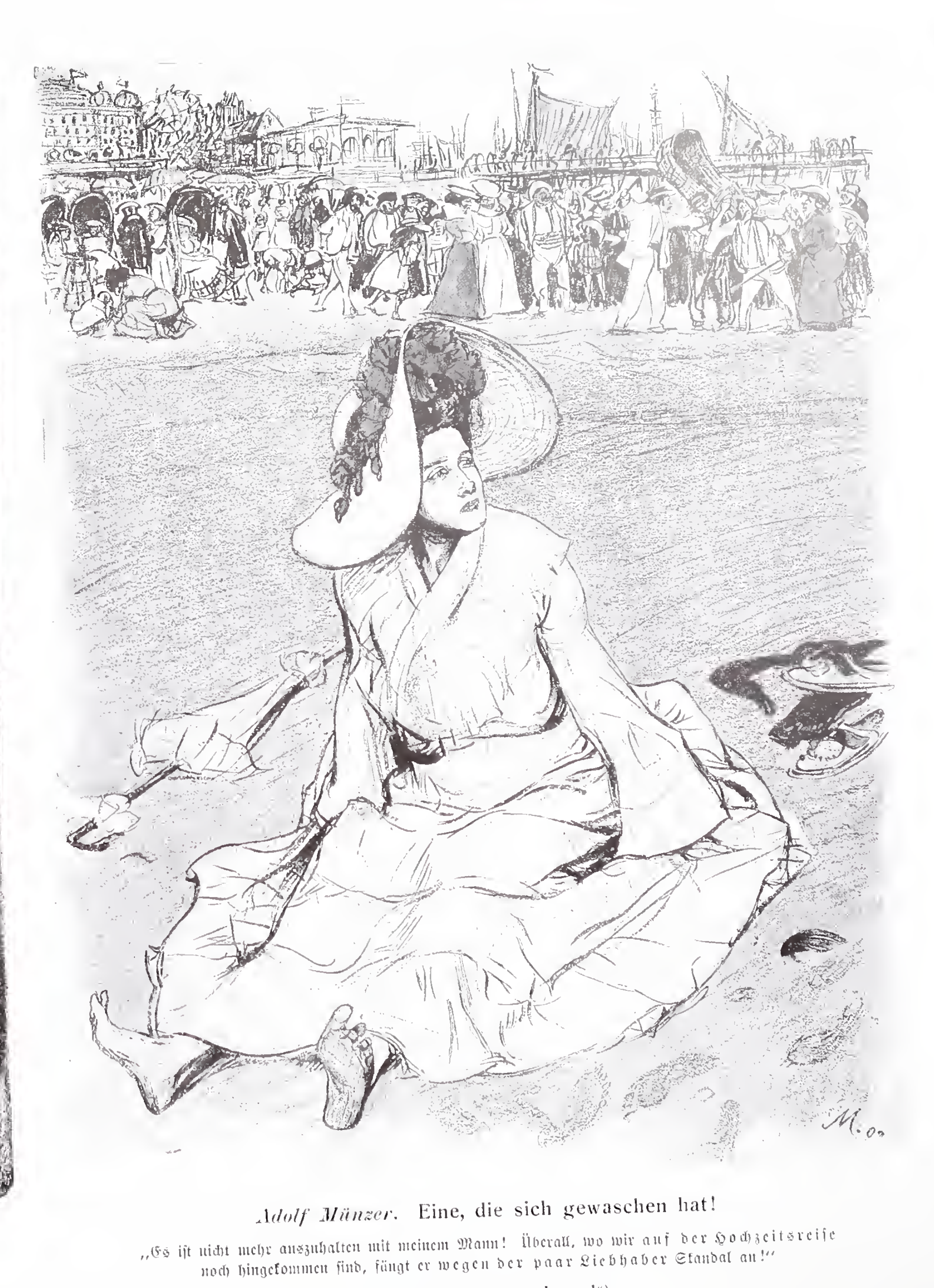


E. L. Hoess. Gesprengte Rehe
(Aus der Münchener „Jugend")

Adolf Münzer. Aus der Münchener „Jugend“

„Wie glitzeret uf Gras und Laub
Vom Morgenthau der Silberstaub!
Wie weiht e frischi Mayeluft,
Voll Chriesibluest und Schleechedult!
Und d' Immli sammle flink und frisch,
Sie wüsse nit, ass 's Sunntig isch.“

(J. P. Hebel „Sonntagsfrühe im Schwarzwald“)



Adolf Münzer. Eine, die sich gewaschen hat!

„Es ist nicht mehr auszuhalten mit meinem Mann! Überall, wo wir auf der Hochzeitsreise noch hingekommen sind, fängt er wegen der paar Liebhaber Standal an!“

(Aus der Münchener „Jugend“)



Ludwig von Zumbusch pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Aus der Münchener „Jugend“





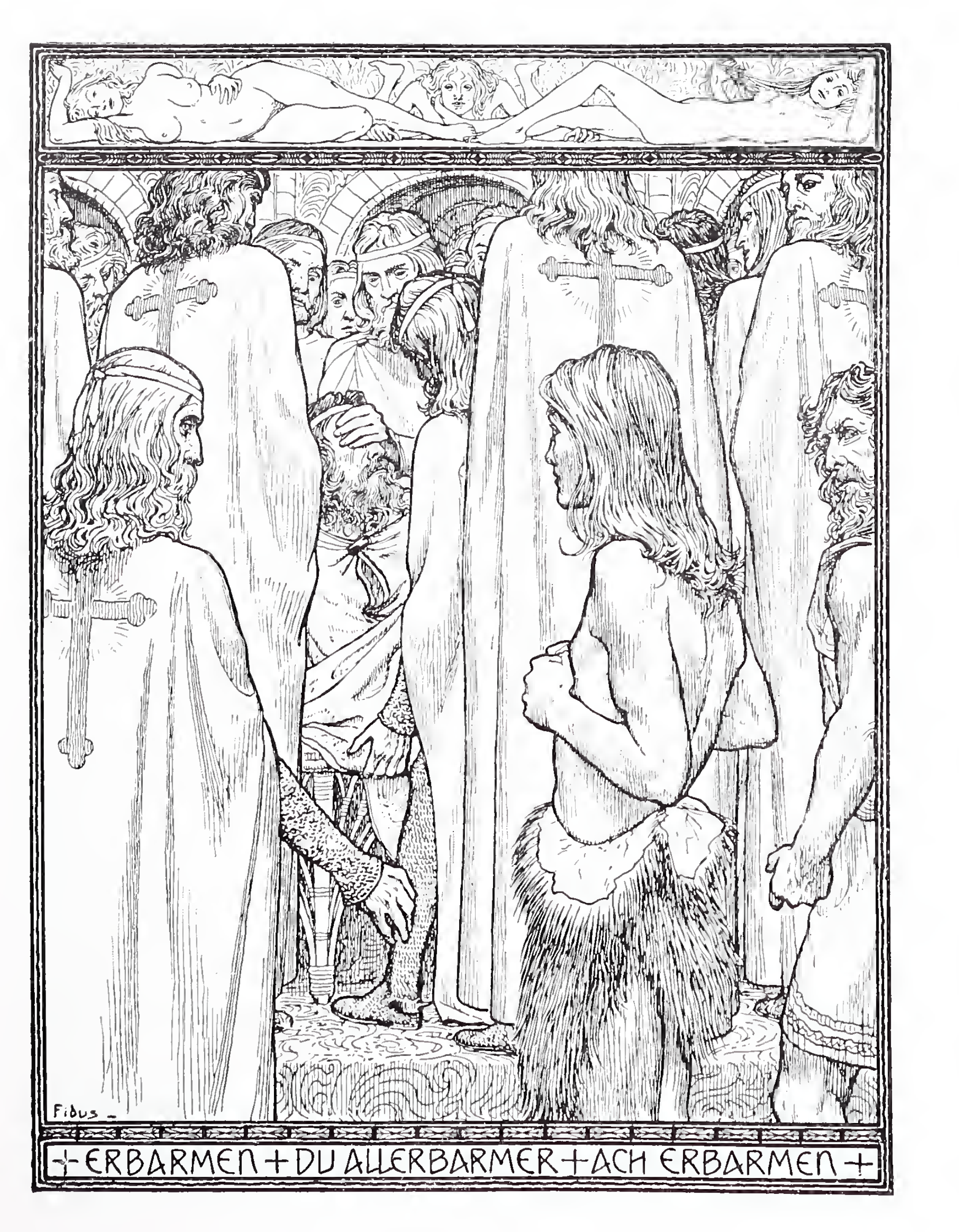
Max Bernuth. Pantherspiele
(Aus der Münchener „Jugend")



Erich Kuithan. Titelblatt aus der Münchener „Jugend"



Hans Rossmann. Frühlingsstürme
(Aus der Münchener „Jugend")



Fidus. Parsifal
(Aus der Münchener „Jugend“)



Fidus. Der verlorene Sohn
Aus dem Fiduswerke von Wilh. Spohr
(J. C. C. Bruns' Verlag, Minden i. W.)



Fidus. Tänzer



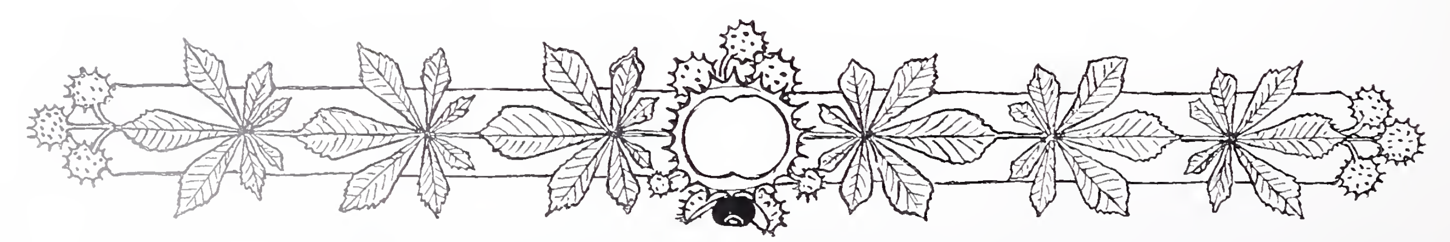
Fidus. Walzer

Aus der Mappe „Tänze“ (J. C. C. Bruns' Verlag, Minden i. W.)





Fidus. Lianenschaukel
Aus der Mappe „Naturkinder“ (J. C. C. Bruns' Verlag, Minden i. W.)



Fidus. Zwei Leisten nach Motiven aus der deutschen Pflanzenwelt
(Verlag Kreisende Ringe in Leipzig)



Fidus del.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Beichte

Aus der Mappe „Naturkinder" (J. C. C. Bruns' Verlag, Minden i. W.)



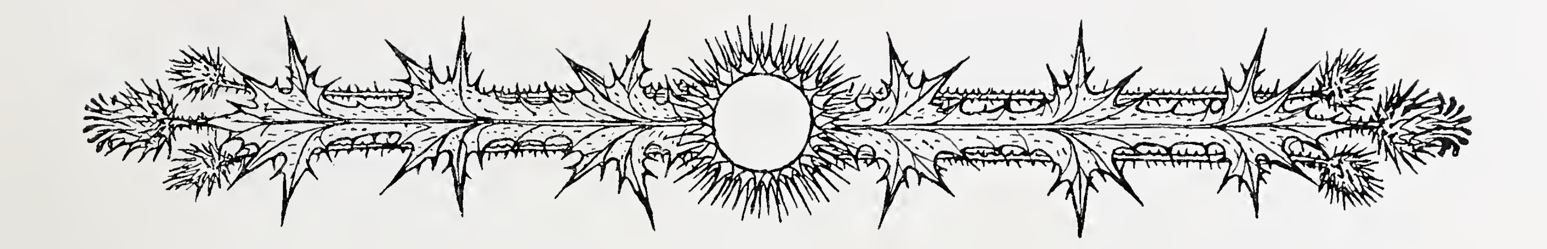


Bruno Paul pinx.

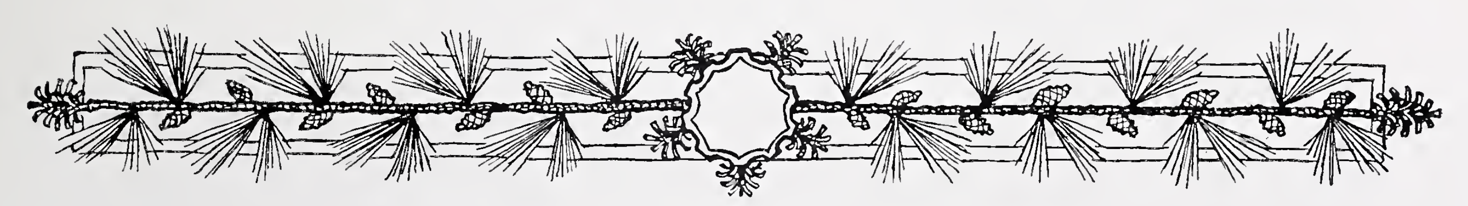
Fünfundsiebzigjähriges Stiftungsfest des Korps Borussia in Bonn

(Aus dem „Simplicissimus", München)





Fidus. Mein Hündchen
Aus der Mappe „Naturkinder„ (J. C. C. Bruns' Verlag, Minden i. W.)

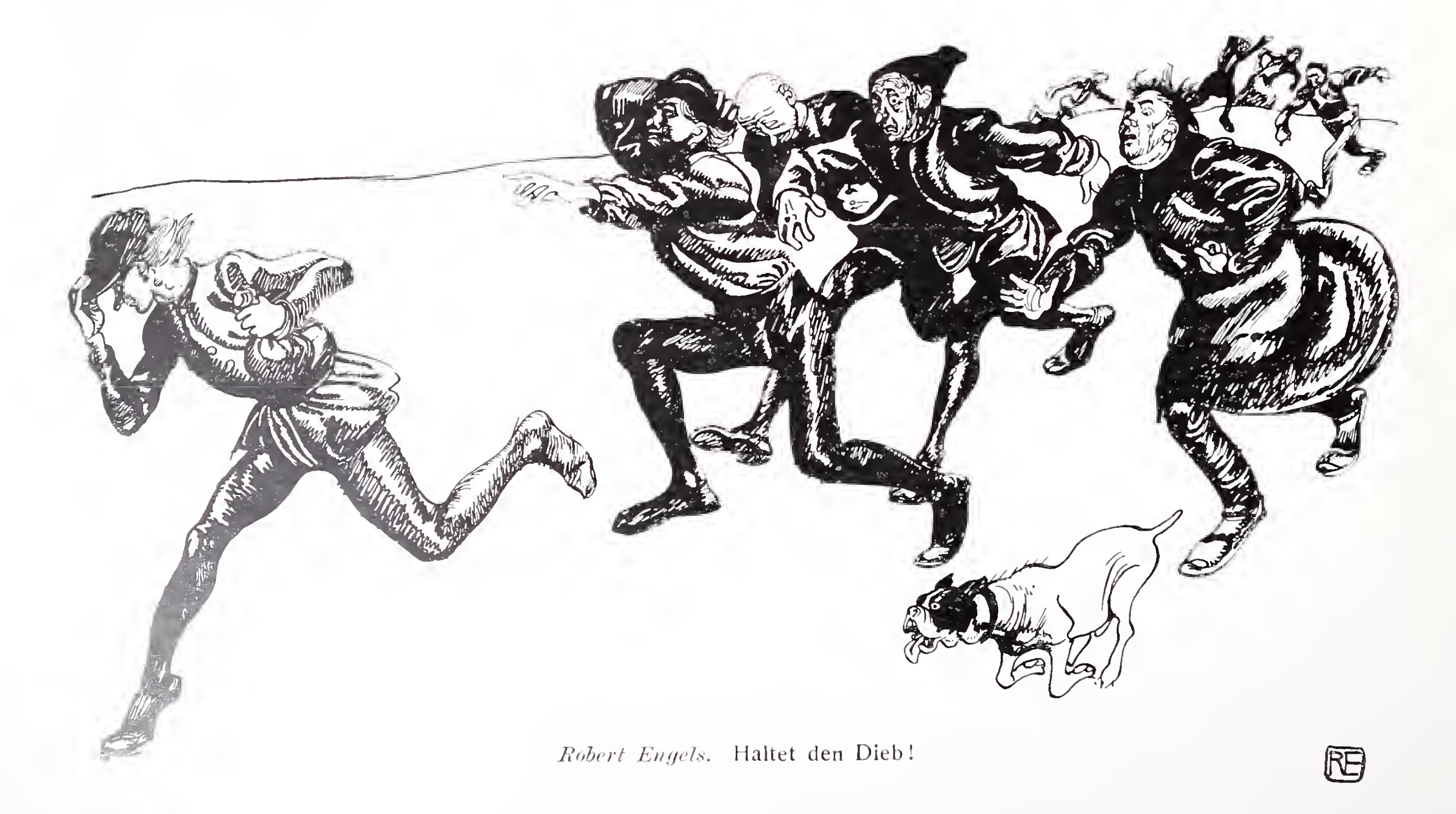


Fidus. Zwei Leisten nach Motiven aus der deutschen Pflanzenwelt
(Verlag Kreisende Ringe in Leipzig)

Die Illustration verlangt mancherlei Anstrengung, die pädagogisch sehr gesund ist. Anstrengung der Phantasie, der technischen Erfindungsgabe — eine Hauptsache! — und des zeichnerischen Könnens. Der junge Maler ist nur zu oft geneigt, das Formale zu vernachlässigen, namentlich bei uns in Deutschland, wo das Zeichnen immer ein wenig leicht genommen wurde. Die Illustration zwingt die Künstler dazu, die Kräfte zu sammeln. Wer nur die Abtönungen des Schwarz und das Weiss des Papiers als Mittel zum Wirken hat, wird ganz von selbst der Form grössere Sorgfalt zollen, ebenso der Komposition, der Behandlung der „Flecken“ usw. Das sind lauter Dinge, die dem gleichen Künstler beim Malen wieder zu Gute kommen. Wer ferner in der



Robert Engels. Entwurf-Skizze

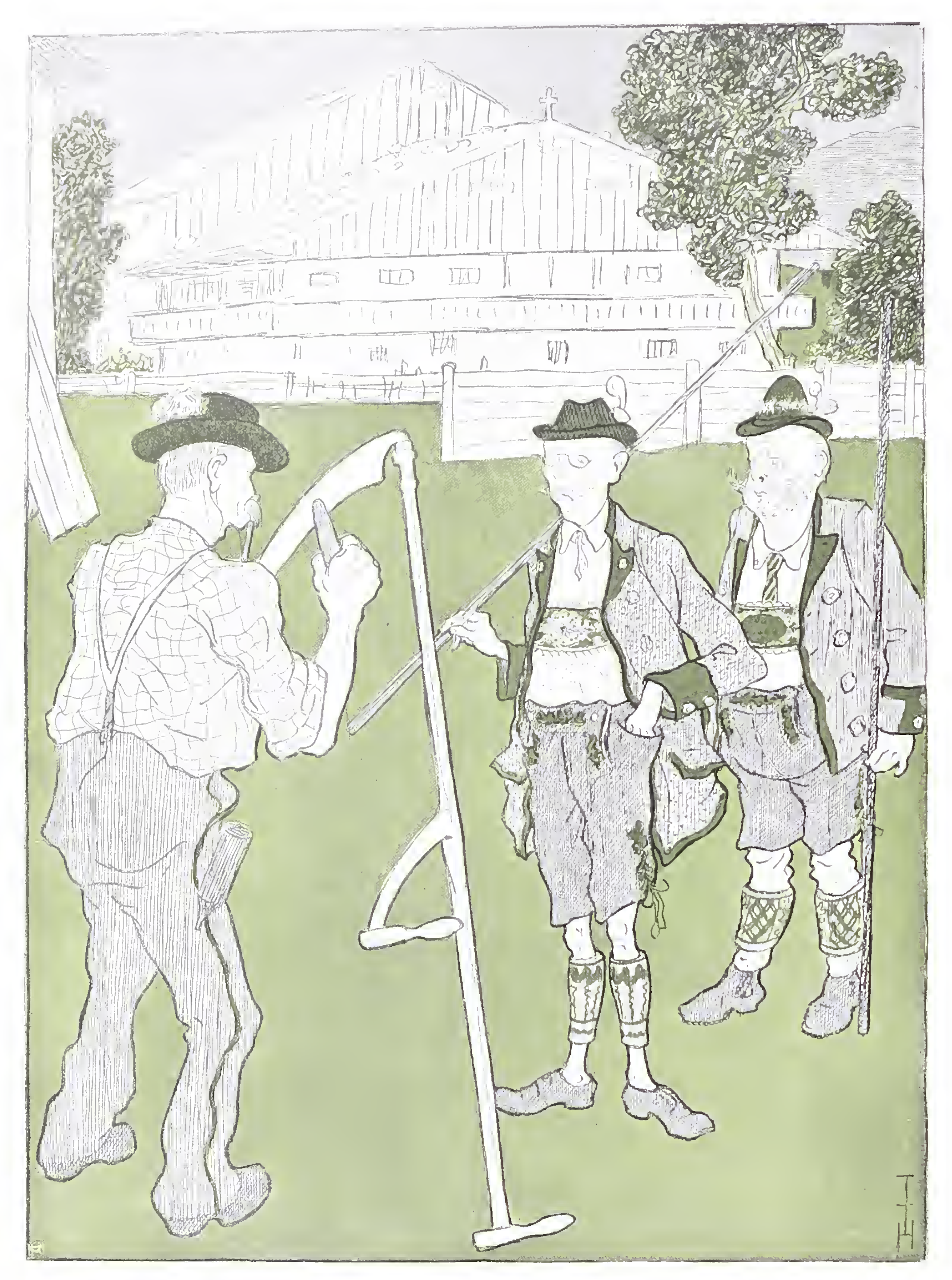


Robert Engels. Haltet den Dieb!



Robert Engels. Skizzen

Konkurrenz der Illustratoren bestehen will, der wird seinen persönlichen Stil finden und ausbauen müssen. Auch das hat seinen grossen Wert. In den Redaktionen künstlerisch illustrierter Blätter, in den Offizinen höher strebender Buch- und Kunstverleger sucht man zunächst P e r s ö n l i c h k e i t e n. Auch das gebildete Publikum will sie haben, ja es ist nicht zu glauben, w i e schnell heute eine originelle Handschrift bei uns einen Zeichner im ganzen Lande populär macht. Dass nun ein intensives Herausarbeiten persönlichen Stils für den Künstler ausgezeichnete erzieherische Wirkung hat, braucht wohl nicht näher ausgeführt zu werden. Der Zwang führt ihn hier auf sich selbst zurück — wenn er ein Selbst hat, nota bene! Die Unechten kommen natürlich dazu, sich eine Individualität anzuschminken, aber das hält nicht lange vor, eben weil es Schminke ist. Man hat in den Redaktionen illustrierter Blätter reiche und ergötzliche Gelegenheit, solche falsche Originale kennen zu lernen. Sehr oft blenden sie aufs erste Mal ganz gewaltig und immer kommt dann nach einigen Reprisen die Entdeckung nach, dass das Feuer dieser Originalität Strohfeuer gewesen ist oder dass die ganze Herrlichkeit überhaupt „wo anders hergenommen" war. Jeder wirklich originelle Stil hat sofort seinen Kometenschwanz von Nachahmern und vor allem ein Stil, in dem ein starkes formales Können sich in



Th. Th. Heine. Im Gamsgebirg

„Hären Se mal, mei futester Herr Ekonom, gehn denn bei Eich de Leite gar nich mehr in dem scheenen, ächten Nationalgostieme?" —
„Mir hamm koans mehr. Mir hamm's alle an die Fremden verkafft."

(Aus dem „Simplicissimus", München)



Komm' mein Kind wir wollen gehen
In den Garten jetzt hinein,
Wo die bunten Lilien stehen
Und die Rosenhütten seyn;
Komm', da woll'n wir uns ergötzen
Und was kränkt bei Seite setzen.

Folge mir, ich will dir zeigen,
Wo die schönste Rose blüht,
Wie sich ihre Stöcke neigen,
Wie der Tulipan aussieht,
Wenn er von der warmen Sonnen,
Neue Kraft und Glanz gewonnen.

Brich, mein Herz, brich ab Narzissen,
Nimm dazu auch Rosmarin,
Weil sie uns so artig wissen
Zu erfrischen Herz und Sinn
Und gib zu, daß deine Blüthe
Mir erquicke mein Gemüthe.

Laff' die Lipp' und deine Wangen
Meine Blum' und Rose seyn,
Daß ich diese mit Verlangen,
Nur zur Lust mag sammeln ein
Und dieselben so abbrechen,
Daß sie mich nicht mögen stechen.

Blümchen, das mein Herze liebet
Und in hoher Achtung hält,
Das mir neue Kräfte giebet,
Wenn mich Krankheit überfällt;
Du kannst mein Gemüth ergänzen
Und mit deiner Zier bekränzen.

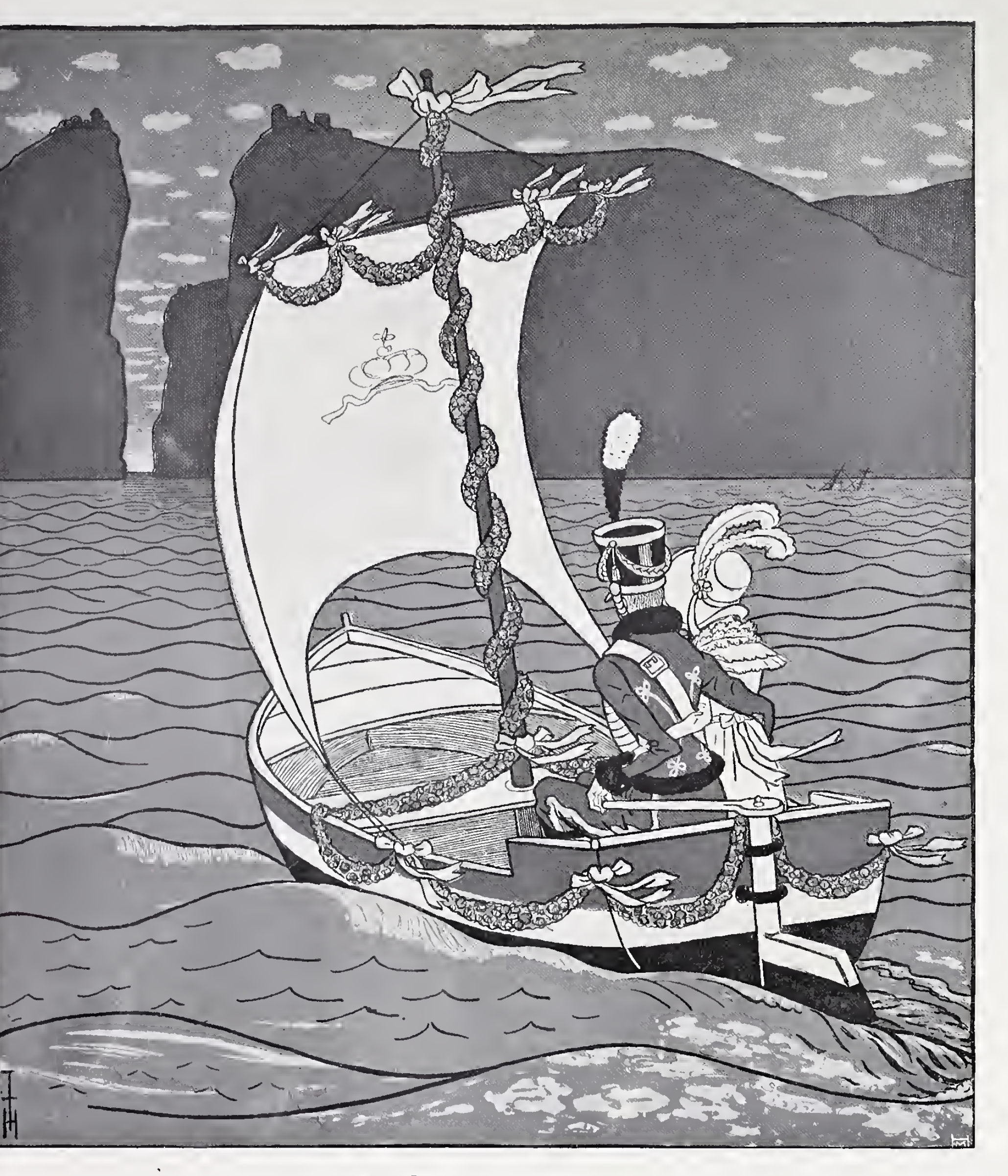
Blühe mir zu allen Zeiten,
Nur mit deiner Lieb' allein
Und laff' deine Lieblichkeiten,
Mir ein grünes Gärtchen seyn,
Drinn nach Lust ich möge graben
Und nur stets zu schaffen haben.

Th. Th. Heine pinx.

Aquarelldruck F. Hanfstaengl, München

Blumenlust

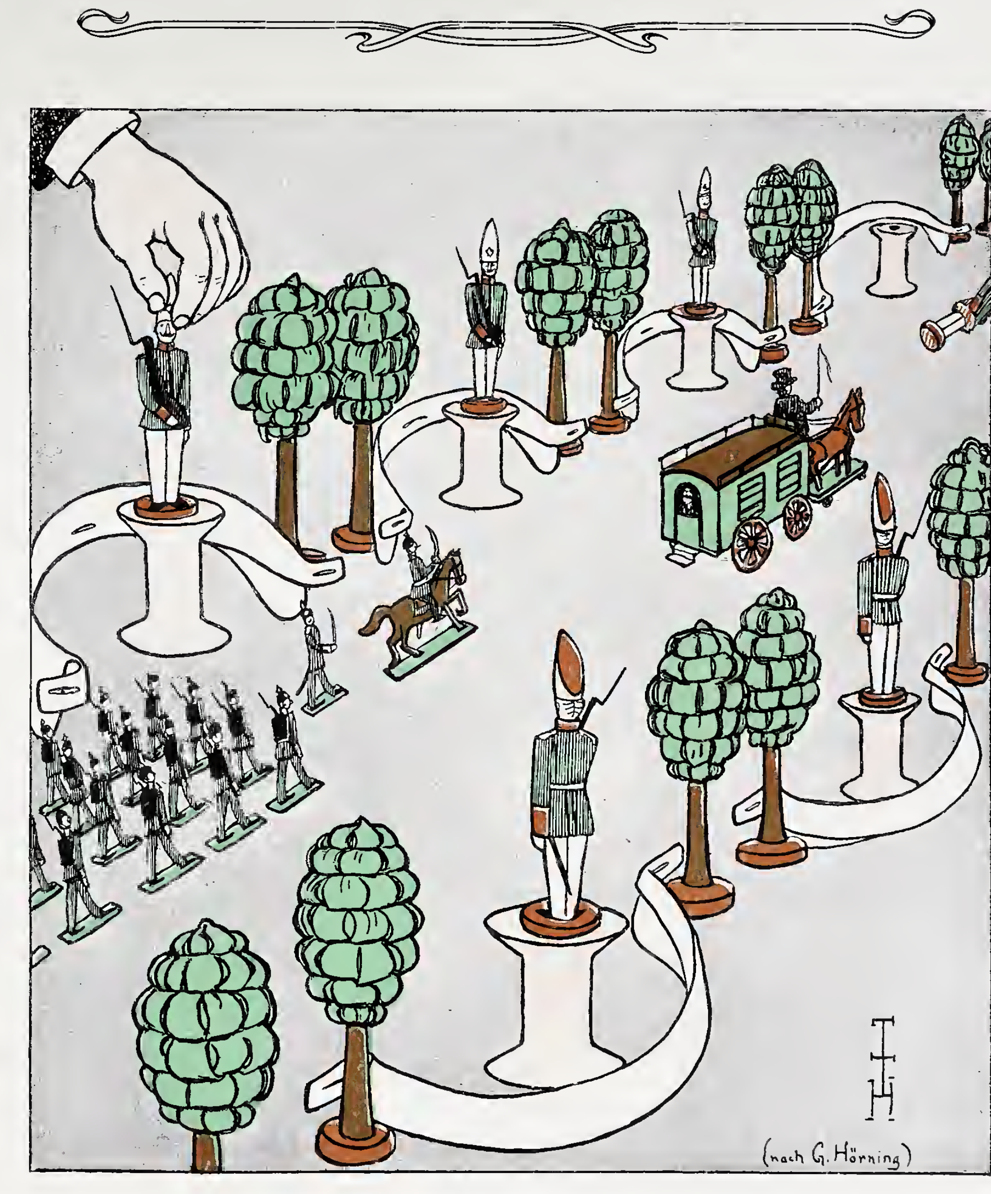
(Aus dem „Simplicissimus“, München)



Th. Th. Heine. Zur Hochzeit des Kronprinzen

„Auch wir wünschen viel Glück, wenn man auch noch nicht weiß, wohin die Reise geht.“

(Aus dem „Simplicissimus“, München)



Th. Th. Heine. Kindliches Spiel

Der kleine Willy spielt Berlin

(Aus dem „Simplicissimus“ München)

scheinbarer genialer Nachlässigkeit gibt. Die „Jugend" und der „Simplicissimus" können davon erzählen, wie viele falsche „Rudolf Wilke" bei ihnen aufgetaucht sind. Natürlich kann einer auch sein eigenes Gesicht verzerren, er braucht gar keine fremde Larve vorzustecken. Aber auch dies Spiel währt nicht lange, während bei wirklich originalen Begabungen die Eigenart sich schnell vertieft und erweitert, namentlich wenn reichliche Gelegenheit zur Betätigung gegeben wird.



Olaf Gulbransson. Isadora Duncan
(Aus dem „Simplicissimus", München)

Vielleicht, nein, bestimmt, wird durch die zeichnerische Betätigung solcher Art eine Malerpersönlichkeit schneller entwickelt, schneller reif, als beim Malen an der Staffelei. Die Gelegenheiten, zu üben, die künstlerischen Organe durch Gebrauch zu stärken, sind ja so unendlich viel reicher, die Willens-Gymnastik ist vielseitiger. Es heisst gegebene Schwierigkeiten überwinden und nicht nur spielend sich von der eigenen Phantasie behaglich treiben lassen. Manche, auch grosse Talente, lernen das nie, werden nie eigentliche Illustratoren, weil sie sich nicht einem gegebenen Gedanken an-



Olaf Gulbransson.
Aus dem Werke
„Berühmte Zeitgenossen"
(Verlag von Albert Langen
in München)





von Einem: „Schöpfer Himmels und der Erden, ich muß mich mit Ihnen auseinandersetzen.“ — Der liebe Gott: „Wer bist du denn, mein Sohn?“ — von Einem: „Jeneral Exzellenz ...“ — Der liebe Gott: „Und mit was kann ich dir helfen, wenn du schon so viel bist?“ — von Einem: „Ich schieße mich morgen. Ich möchte nicht, daß Sie deswegen einschnappen.“ — Der liebe Gott: „Dann tu's halt nicht, mein Junge.“ — von Einem: „Ich muß.“



Der liebe Gott: „Du mußt? Wer hat dir das befohlen?“ — von Einem: „Die Ehre. Ich bin preußischer Offizier.“ — Der liebe Gott: „Du kommst aber zu mir, weil du weißt, daß nach meinem Gebot ein Mensch den andern nicht töten darf.“ — von Einem: „Man verstößt natürlich nicht gern gegen das sittliche Gebot.“ — Der liebe Gott: „Und wenn ich dir's jetzt noch einmal verbiete, wirst du es dann unterlassen?“ — von Einem: „Nee, jeht nich, ich bin preußischer Offizier.“



Der liebe Gott: „Gegen meine Gebote sündigen viele, aber sie fragen mich vorher nicht.“ — von Einem: „Ich bin guter Protestant und muß mich mit Ihnen auseinandersetzen.“ — Der liebe Gott: „Du willst, daß ich dir erlaube, was ich allen verbiete?“ — von Einem: „Nee, Sie sollen begreifen, daß die Waffenehre das Höchste ist, was der preußische Offizier kennt.“ — Der liebe Gott: „Du willst mich also belehren?“ — von Einem: „Nee, das erlaube ich mir nicht.“ — Der liebe Gott: „Du nimmst aber auch von mir die Lehre nicht an, daß du deinen Bruder nicht töten darfst?“ — von Einem: „Nee, ich bin preußischer Offizier und trage den Rock des Königs.“



Der liebe Gott: „Dein König lobt dich wohl für deine Tapferkeit im Zweikampf?“ — von Einem: „Nee, er sperrt mich ein.“ — Der liebe Gott: „Also du betest zu mir, und du tust nicht, was ich dir befehle, und du tust für deinen König etwas, wofür er dich bestrafen muß?“ — von Einem: „Das ist mal unsre Ehre.“ — Der liebe Gott: „Du hast ganz recht, und ich erlaube dir ausnahmsweise den Zweikampf. Laß dich erschießen, mein Junge, um dich ist's nicht schade.“

Olaf Gulbransson. Wie Herr von Einem sich mit dem lieben Gott auseinandersetzte.

(Aus dem „Simplicissimus“, München)

passen lernen, manche vielleicht auch nur darum, weil sie dem Gedanken nicht zu folgen vermögen. Die geistige Ausbildung unserer jungen Künstlerschaft lässt ja oft noch viel zu wünschen übrig. Viele aber finden gerade darin ein schönes Sichgenügen, dass sie den Zwang der Aufgabe überwinden, aus einem spröden Stoff, der sie anfänglich nicht reizte, etwas Künstlerisches



Rudolf Wilke. Der betrogene Ehemann
(Aus dem „Simplicissimus", München)

machen. Der richtige Illustrator von Beruf sieht oft in dieser Schwierigkeit seine vornehmste Aufgabe, den Gelegenheitszeichner schändet sie aber jedenfalls auch nicht! Mancher freilich lehnt solche Zumutungen mit erhabenem Stolze ab — Leute, die lange mit der Sache zu tun gehabt haben, stehen diesem Stolze aber meist recht skeptisch gegenüber. „Bequemlichkeit" wird's geschrieben und „Stolz" wird es ausgesprochen. Wenn ein Goethe den Poeten zurief „kommandiert die Poesie!", so darf man auch den Malern zumuten, dass sie ihre Muse gelegentlich zum Frondienst zwingen.

Nicht der letzte Vorteil, den die illustrative Schwarzweisskunst den werdenden jungen Künstlern bietet, ist die Stärkung der technischen Erfindungsgabe im Arbeiten für einen nach manchen Richtungen sehr scharf begrenzten Zweck. Der Illustrator zeichnet heute fast nur mehr für die photomechanischen Reproduktionsverfahren, für den Druck mit der Schnellpresse oder der Rotationsmaschine. Das verlangt von der Zeichnung bestimmte Eigenschaften, über die der Künstler nicht hinaus kann, und will er innerhalb des gegebenen Rahmens sich in individuellem Stil ausleben, so heisst es schon, sich plagen. Kommt noch die Farbe dazu, dann wird die technische Erfindungsgabe zuweilen beträchtlich angestrengt. Der eine zeichnet mit der Feder, der zweite mit Kohle, der dritte mit dem Pinsel, der vierte mit weichem Blei, der fünfte mit Kreide, der sechste kombiniert zwei und mehr Verfahren. Um die Halbtöne zu gewinnen, wird oft das Verschmitzteste ausgedacht, Schab- und Kornpapiere, von denen oben die Rede war, werden als Zeichengrund



„Ah! Mein lieber, alter Freund, Sie auch hier! Das ist ja prächtig!“



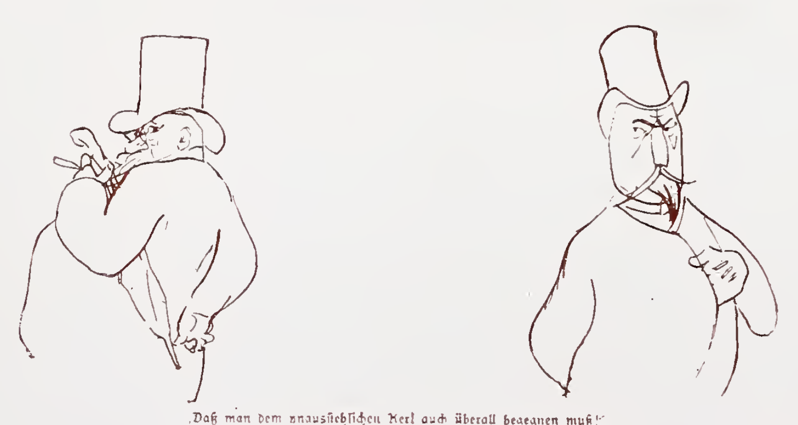
„So, so, der verstorbene reiche Meyer war ein Onkel von Ihnen? Na, Sie Glückspilz, da sind Sie ja jetzt ein Krösus.“



„Uebrigens nachträglich noch mein herzliches Beileid zu dem herben Verluste!“

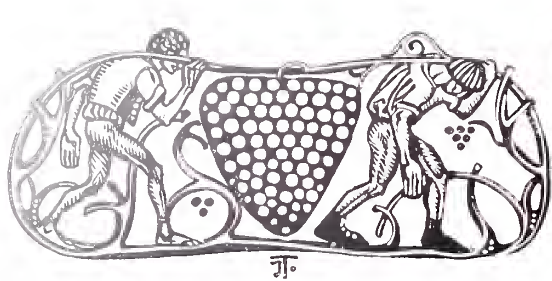


„Und Sie kommen doch heute auf ein Stündchen in den grünen Baum, daß wir endlich wieder recht nett beisammen sitzen können? Adieu! Auf Wiedersehen!“ — „Adieu!“



„Daß man dem unausstehlichen Kerl auch überall begegnen muß!“

Rudolf Wilke. Deutsche Umgangsformen
(Aus dem „Simplicissimus“, München)


Ignatius Taschner. Drei Vignetten aus „Gustav Meyrink, Orchideen“
(Verlag von Albert Langen in München)

genommen, oder es wird vom Zeichner selbst der Zeichenfläche irgendwie ein Korn gegeben. Bei der Zinkographie, der heute besten und künstlerischsten Reproduktionsart, sind bekanntlich tonige Flächen nicht wiederzugeben. Wenn sie der Zeichner nun braucht und auf das immer flach und maschinell wirkende Hilfsmittel des Rasters verzichten will, so muss er natürlich



Ignatius Taschner.
Vignette aus „Ludwig Thoma. Der heilige Hies“
(Verlag von Albert Langen in München)

selbst seine Flächen in kleinste Teilchen zerlegen, die der Ätzer wiedergeben kann. Er wird schraffieren, schummern, einen ziemlich trockenen Tuschpinsel über das rauhe Papier schleppen; er wird aber auch gelegentlich kompliziertere Methoden anwenden. Manche grundieren ihr Papier mit recht pastos hingeschmiertem Deckweiss und erzielen so eine rauhe Fläche, deren Rauheiten aber ganz unregelmässig und voll angenehmer Zufälligkeiten sind, andere arbeiten ganz aus einem geschwärztem Grund heraus,



Ignatius Taschner. Handwerksbursche (Handzeichnung)



Bruno Paul. Letztes Versprechen

„Und dös versprichst mir no zum Abschied, Cenzl, daß d'nach mir wieder oan von der Kavallerie nimmst, und koan Infanterieschniggel!" —
„Ja, Schorschl, ja, i versprich dir's."

(Aus dem „Simplicissimus", München)



Bruno Paul. Auf alle Fälle

„Mein Herr, Sie haben mich fixiert." —
„Ist mir gar nicht eingefallen." —
„Also lüge ich — ich bitte um Ihre Karte."

(Aus dem „Simplicissimus", München)



Bruno Paul. Mass für Mass (Aus dem „Simplicissimus", München)

„Da Pfarrer hat g'sagt, er ko si beim Kopulieren net an großen Durscht herreden, bals beim Hochzeitsmahl so weng zum trinken gibt."

[illegible] grosse Format und der Zwang für die einfache Zinkographie, für [illegible] Art des Buchdruckes zu arbeiten, das sind Faktoren, die ebenfalls [illegible] der Wirkung bei allen Künstlern beitragen, und auf dieser Einheitlichkeit — bei hoher Qualität des einzelnen, wie gesagt! — beruht zum guten Teil das Geheimnis der durchschlagenden Wirkung des „Simplicissimus“ und seiner Kunst. Es ist sehr reizvoll zu sehen, wie sich bei der äusserlichen Einheitlichkeit die Temperamente der Mitarbeiter ihren allerpersönlichsten Ausdruck gewahrt haben. Jeder kommt natürlich auf diese Weise ganz anders zur Geltung, als dies bei einem Blatte mit der sechsfachen Mitarbeiterzahl dem einzelnen möglich wäre, und kann so seinen persönlichen Stil, ein Ding, auf welches es bei der Illustrationskunst vor allem ankommt, immer klarer ausbilden und feststellen.



F. v. Reznicek. Zeichnung aus dem „Simplicissimus“, München

Thomas Theodor Heine, Bruno Paul, Ferdinand von Reznicek, Rudolf Wilke, Eduard Thöny, O. Gulbransson, Wilh. Schulz — jeder von diesen Künstlern ist wieder ganz anders geartet und doch ein unentbehrliches Glied des Ensembles, das ein Ganzes ist. Th. Th. Heine, der Interessanteste von allen, auch der Schärfste, der Negativste in dieser kleinen Kampfschar, die ohne Parteistandpunkt gegen alles ficht, was anfechtbar ist oder ihr wenigstens so erscheint. Heine verstärkt die schneidende Schärfe seiner Satire durch den Gegensatz seiner unendlich harmlos und naiv sich geberdenden zeichnerischen Manier. Er kann sich mit kindlicher Unschuld geben und so bitterböse dabei sein wie kein zweiter.



F. v. Reznicek.
A fescher Domino
(Aus dem „Simplicissimus“, München)

Sehr lieblos, aber auch sehr komisch weiss er schwächliches, markloses Philistertum zu schildern; wundervoll, eine ganz erlesene Spezialität, sind seine Teufel, unglaublich fein beobachtet seine zarten Mädchengestalten mit ihrer halbangefaulten Jungfräulichkeit. Äusserlich gibt sich Th. Th. Heines Satire selten zornig, selten gallig, fast immer hält sie Mass. Er schlägt keine gelle Lache auf, er schmunzelt vergnügt — aber diabolisch vergnügt! Eine gewisse Freude am Zerstören ist ihm nicht abzusprechen und der mephistophelische Grundsatz, dass alles, was besteht, wert ist, dass es zu Grunde geht, scheint Th. Th. Heines oberstes Prinzip zu sein. So bekämpft er im Philistertum nicht bloss seine Fehler und seine Trägheit, sondern auch alle unverschuldete Hässlichkeit, die eher Mitleid verdient, und zeichnet er in sozialer Satire die Armut, so zeichnet er sie so, dass es den Besitzenden und den Armen zugleich weh tun muss. Alles dies macht er aber vergessen durch eine enorm hohe Qualität seiner künstlerischen

Zeichnung aus dem „Simplicissimus“, München

Arbeit. Bei ihm wie bei Bruno Paul spielt die geistreiche dekorative Verwendung der Farbe in der Illustration eine grosse Rolle, auch zur Verstärkung des karikaturistischen Momentes. Es ist unglaublich, was diese Künstler mit einer oder zwei Farbplatten an Wirkung zu erreichen wissen! Eine Menge von Witz wird nur auf koloristischem Wege gegeben, jede Zeichnung in ihrer Bedeutung stark gehoben, jede leere Stelle verdeckt. Seinem Wesen nach nützt Heine diese Errungenschaft mehr nach der Seite des Grotesken hin aus, Bruno Paul, einer der genialsten jüngeren deutschen Zierkünstler, verfolgt das Prinzip, jeder, auch der tollsten Witzillustration durch Farbe und geschmackvolle Fleckverteilung einen dekorativen Wert zu verleihen. Man könnte aus jedem Blatt, das er zeichnet, ein buntes Glasfenster, eine Tapete oder eine Intarsienarbeit machen. Bruno Pauls fester, breiter Strich im Schwarzweiss, das starke Temperament, das er in der karikaturistischen Auffassung verrät, gibt diesen eigenartigen Kunstwerken die nötige formale Grundlage. Bruno Paul ist zu seinem Stil ursprünglich als Ateliergenosse Rudolf Wilkes gekommen, die beiden hatten sich — damals arbeiteten sie noch für die „Jugend“ — wechselseitig stark beeinflusst und zeigten merkliche Verwandtschaft. Nach und nach bildete sich aber bei Bruno Paul der erwähnte dekorative Stil aus, während Wilke, der in der Karikatur wohl der stärkere ist, immer mehr Graphiker blieb. Wo Paul eine Form mit markiger Kontur umreisst, da freut sich Wilke an spielendem, suchendem, geistreichem Strich, er zeichnet die Erscheinung, wie er sie, vom Medium der Luft umflossen, vor sich sieht, während Paul sie in die Sprache seines Stils übersetzt. Wilke steht näher an der Wirklichkeit und manches, was bei ihm als starke Karikatur wirkt, ist in Wahrheit nur ein drastischer Realismus. Dafür ist Paul immer klarer, an Form wie an Gehalt, sein Talent hält ein gesunder, mannhafter Wille gebändigt im Zügel.
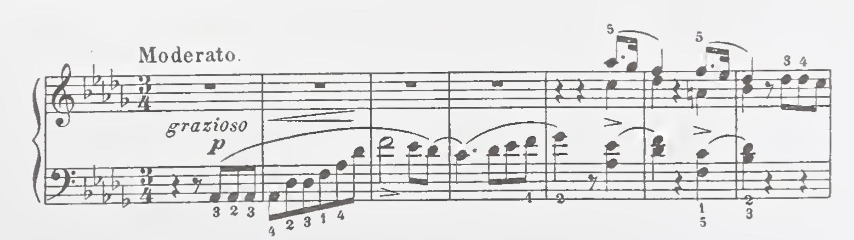


Wilhelm Schulz. Der Bauer
(Aus dem „Simplicissimus“, München)

Sehr hoch darf man Eduard Thöny einschätzen. Das wirkliche Leben schaut kaum einer mit schärferen und klügeren Augen an als er. Damit reicht er an Oberländer heran, der auch seine humorvollsten Schöpfungen direkt aus der Wirklichkeit, nicht aus burlesker Erfindung hat.

F. v. Reznicek pinx.

Aufforderung zum Tanz

(Aus dem „Simplicissimus", München)







L. Stutz del. Phot. F. Hanfstaengl, München

Weihnachten bei Ägir

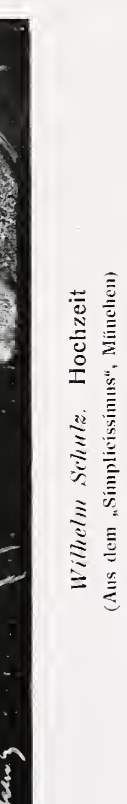
Dem ostasiatischen Kriege ist es zu danken, dass die Bescherung besonders reich ausfällt.

(Aus dem „Kladderadatsch", Berlin)



Er hatte drei blanke Dukaten von Gold.
Drum war ihm die schöne Magdlene hold.
Und als sie gerüstet das Hochzeitsmahl,
Da kam ihre Sippe, so gross an Zahl.
Sie machten dem Bräutchen ein Liebesgethu
Und nickten dem Bräutigam freundlich zu
Und wetzten die Messer am Tellerrand.
Bleich sass da der Bräutigam wie die Wand.
Sie teilten sich lächelnd den armen Tropf,
Der Oheim nahm sich still den Kopf.
Die alte Muhme, die gute Frau.
Des Bräutigams Augen, so gross und blau.
Die Braut — ei, die ass sein Herze rot
Und leise dann allen gut Mahlzeit bot.
Und seufzte und weinte drei Tage dann,
Da freite sie wieder sich einen Mann.
Lud wieder die Sippe sich schnell ins Haus,
Ei, freute sich die auf den Hochzeitsschmaus.

Wilhelm Schulz. Die Sippe
(Aus dem „Simplicissimus", München)





Wilhelm Schulz. Hochzeit
(Aus dem „Simplicissimus", München)

Thöny besitzt ein Formengedächtnis, wie es nicht oft vorkommt, und schult es ununterbrochen. Eine Fülle intensivster, fleissigster Arbeit steckt in diesen anscheinend so leicht und mühelos hingeworfenen Lebensschilderungen, wie denn überhaupt Fleiss im höchsten Sinne die Grundbedingung



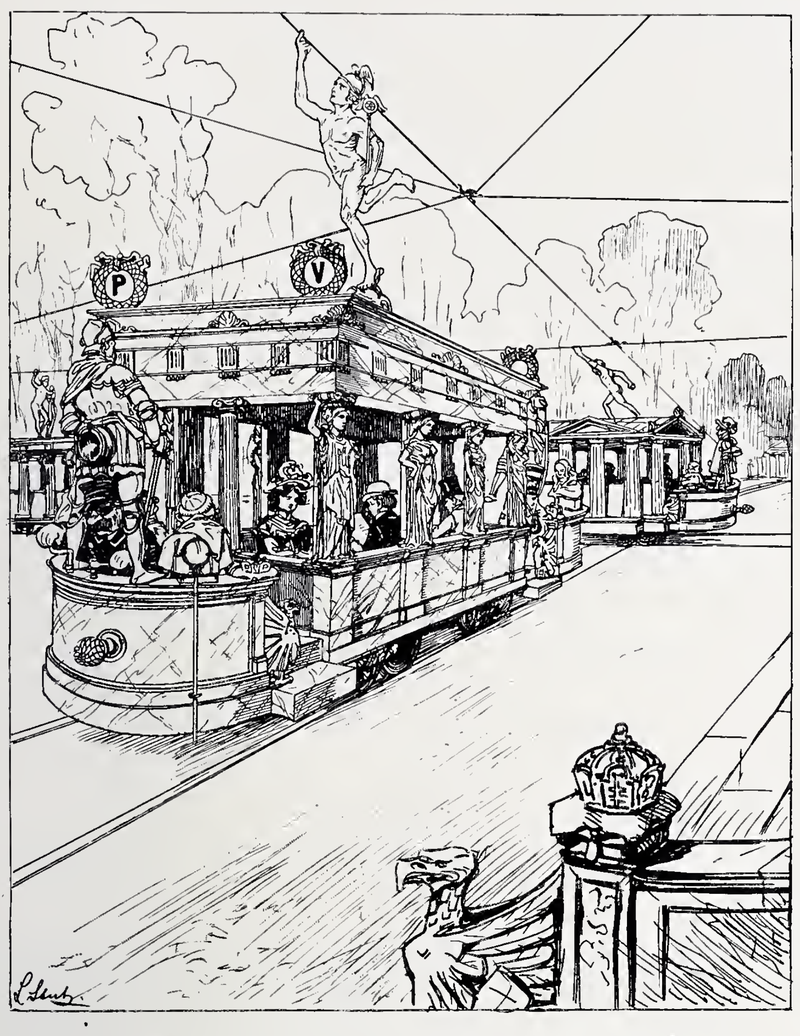
L. Stutz. Mit vereinten Kräften (Das Wahlgeschäft in Bayern)

„Warte nur, ich helfe dir, dann ziehst du mich nach", sagte Vollmar.

„Die Aussicht ist für mich brillant, lieber Vollmar, bleib' du nur hübsch unten", sagte Orterer.

(Aus dem „Kladderadatsch", Berlin)

für ein erspriessliches illustratives Schaffen ist — nach dem Talent natürlich! Nur ganz wenigen glückt es, die Sache mit flüchtiger, genialer Improvisation abzumachen. Den meisten und gerade den besten ist ernste, systematische Arbeit unerlässlich. Thöny beobachtet unausgesetzt. Es hat wohl noch nicht leicht einer das Militär so gründlich studiert wie er. Äusserlich und inwendig kennt er es genau, keine Einzelheit der Uniform ist ausser acht gelassen, alle Unterschiede im Typus, in der Rasse sind genau studiert. Thöny wird keinen preussischen Kürassier aus Versehen in eine Husarenuniform stecken. Er kennt die Herren von der Garde und die Herren von der



L. Stutz. Die weitere Verschönerung des Tiergartens

Auch die elektrische Bahn zwischen Berlin und Charlottenburg beschließt, ein übriges zu tun.

(Aus dem „Kladderadatsch“, Berlin)



L. Stutz. Der Löwe der Saison

Dem p. t. Publico habe ich die Ehre, das größte musikalische Wundertier der Welt im Laufe des nächsten Winters vorzuführen, und bitte um geneigten Zuspruch.

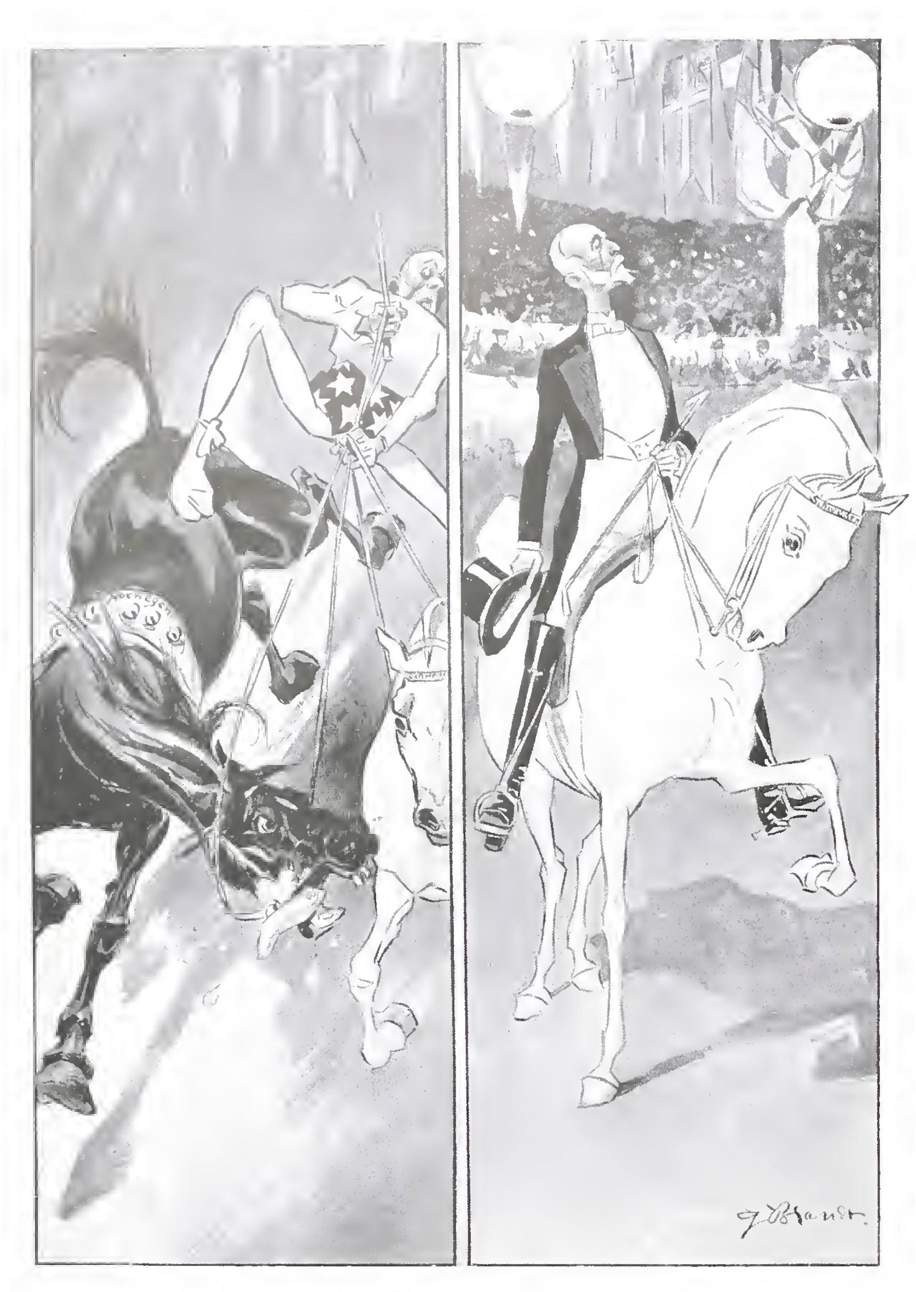
v. Hülsen, Dompteur

(Aus dem „Kladderadatsch“, Berlin)



L. Stutz. Phantasien im Bremer Ratskeller. Nach dem Antialkoholkongress

(Aus dem „Kladderadatsch“, Berlin)

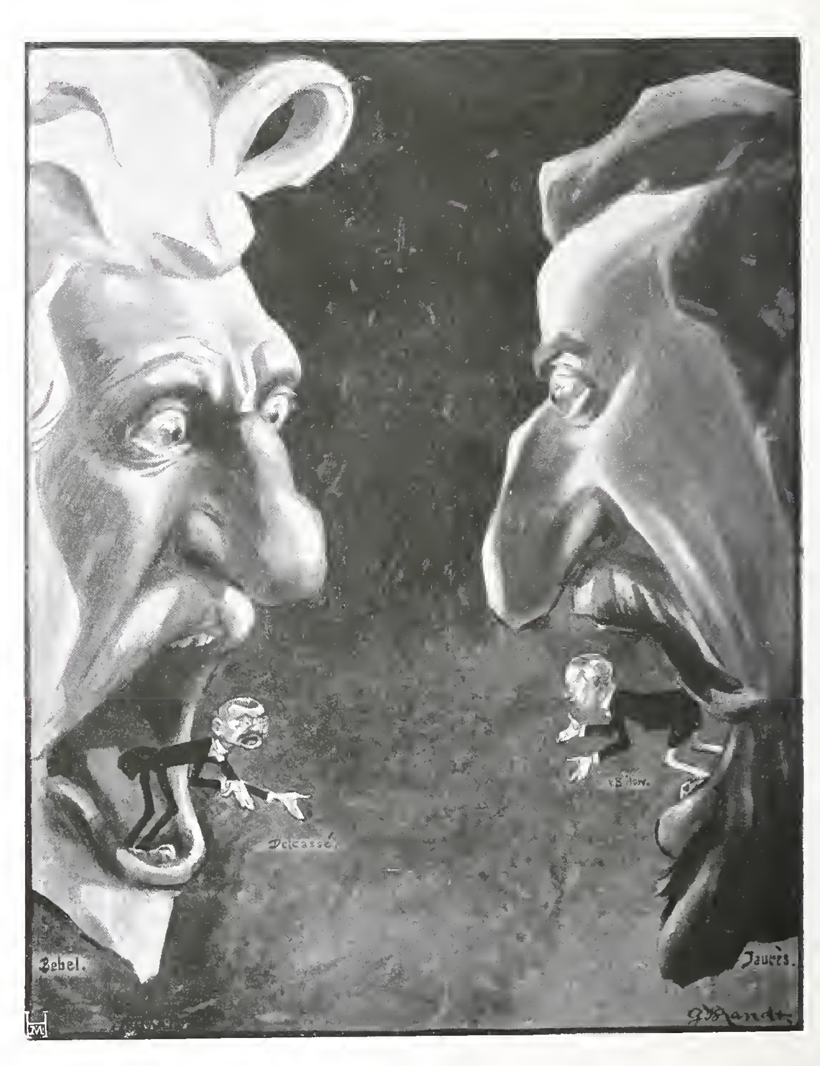


Gustav Brandt. Aus dem europäischen Zirkus

Der bekannte Parforcereiter Oskar hat sich dem Schulreiten zugewandt und fühlt sich in seiner neuen Tätigkeit wohler als in der alten.

(Aus dem „Kladderadatsch", Berlin)

Linie in ihrer ganzen Art, vom Hosenschnitt bis zur Kopfhaltung auseinander. Wie echt sind seine Mariniers! Wenn auch manchmal recht boshafte Witze unter seinen Zeichnungen stehen, diese selbst verraten viel mehr ein liebevolles Interesse als eine feindliche Gesinnung. So genau und verständnisvoll sieht sich einer eine Menschengattung nicht an, die er hasst. In der Tat haben an Thönys Offizierstypen wohl die Offiziere selbst das grösste Vergnügen, weil nur sie voll beurteilen können, wie echt jene sind. Immer Persönlichkeiten, wenn auch manchmal recht komische, aber niemals leere Puppen! Und so ist es auch mit Thönys Bauern, Kulturmenschen und Halbweltlerinnen! Ganz anders ist wieder O. Gulbransson, der hochbegabte Nordländer, den der Verleger des „Simplicissimus" erst vor etlichen Jahren entdeckt und für sein Blatt gewonnen hat. Er ist Karikaturist durch und durch, der jede Form sofort in eine witzige Übertreibung, in eine komische Potenz erhebt. Als Meister auf diesem Gebiete zeigt er sich in seiner Galerie berühmter Zeitgenossen, in der er Literaten, Künstler, Musiker, Parlamentarier in bunter Reihe vorführt, alle aufs drolligste karikiert und dabei wundervoll getroffen.



Gustav Brandt. Die Marokkofrage

Aus Jaurés spricht Bülow und aus Bebel Delcassé.

(Aus dem „Kladderadatsch", Berlin)

Gulbransson strebt in diesen Zeichnungen, wie etwa Phil. May, die Reduktion auf die denkbar einfachste Form an; wenn ein Mensch z. B. kleine, tiefgebettete oder nichtssagende Augen hat, so lässt er sie als überflüssig ganz weg. Er ist vielleicht am meisten Schalk von allen Simplicissimusleuten, ein Schalk, der sich verständnisreich und vielseitig nach allem Lächerlichen umsieht, das der Tag mit sich bringt. So ist Gulbransson auch wenig durch eine Spezialität gebunden — er zeichnet und verulkt alles und zwar in einem sehr geschmack- und effektvollen Schwarzweiss-Stil, der zugleich hervorragend persönlich ist. Einer der populärsten des Kreises ist Ferdinand von Reznicek, der Maler der weiblichen Eleganz und mehr oder minder freien Liebe, der süssen Mädeln, des Tanzes, der Redouten, des modischen Schicks, der Champagnersoupers, der weiblichen Toilette- und Schlafzimmer, der leichtsinnigen Frauen und gehörnten Ehemänner. Tugend und Moral sind bei ihm nicht zu holen, aber die anmutige Sünde kennt er durch und durch und ist ihr klassischer künstlerischer Interpret. Die Flottheit wie die Sicherheit seiner Zeichnung sind gleich bemerkenswert, und trefflich weiss er wiederzugeben, was an der Bewegung des Frauenkörpers pikant und zierlich ist. Thöny ist ihm vielleicht an Mannigfaltigkeit der Typen überlegen, denn er ist der ernstere Arbeiter und fleissigere Schauer von beiden. In Thönys Halbweltdamen steckt mehr Kulturgeschichte als in denen von Reznicek, in denen Rezniceks mehr fröhlicher Leichtsinn. Er ist immer in Champagnerstimmung beim Zeichnen — was kann er dafür, dass die fleurs du mal so hübsch blühen?! Mag ein anderer sich darüber grämen — seine Art ist es nicht! In der Gesamtheit der Simplicissimuskunst bildet die hell und fröhlich klingende Note, die Reznicek hereinbringt, ein Element von wohlberechneter Wichtigkeit. Nach so viel herber, kritischer Verneinung eine übermütige Lebensbejahung! Das Weiche, Lyrische vertritt Wilhelm Schulz. Wenn er auch auf allen anderen Gebieten tätig ist, z. B. mit Erfolg in der politischen Karikatur, sein eigenstes Feld ist die auf den Ton alter Volkslieder gestimmte Romantik. Das Lied vom Scheiden und Leiden, vom fahrenden Volk, vom Soldaten auf stiller Wacht, von den Königstöchtern und dem Spielmann — das sind seine Themen. Mit weichem, malerischem Strich, dem dämmerige Abendstimmungen besonders schön gelingen, zeichnet er seine Szenen, leicht, frei und kraftvoll, und sehr oft ist in den Bildern viel echterer lyrischer Gehalt als in den Verslein, die darunter stehen und die Schulz meist selber dichtet. — Als der Vertreter des spezifischen Münchenertums im „Simplicissimus" muss noch J. B. Engl genannt werden. Seine Arbeiten sind zeichnerisch sehr einfach und machen keine hohen künstlerischen Ansprüche. Aber seine Typen sind, so grob und unerfreulich er den Isarathener anzufassen liebt, wahr, bodenständig. Der stets durstige Spiesser, der engherzige und flegelhafte Hausherr, dem das Elend der armen Teufel im Hinterhaus so überaus „wurscht" ist, er wird von J. B. Engl Woche für Woche unerbittlich getroffen, und der Künstler ist unermüdlich im Erfinden immer neuer Varianten dieses Themas. Gelegentliche Mitarbeiter kommen im „Simplicissimus" erst neuerdings öfter zu Wort. Den künstlerischen Hauptbedarf bestreitet der „Stamm" von Zeichnern. Hin und wieder ist hier — wie in der „Jugend" — Ignatius Taschner vertreten, ein ebenso ansprechender als kraft- und charaktervoller Künstler, Graphiker, Maler und Bildhauer, der unser heimisches Landvolk und wohl auch

Typen aus romantischer Vorzeit in schönen, gehaltreichen Zeichnungen zu schildern liebt. Der kernigen, schnittigen Zeichenweise, die er sich angeeignet hat, merkt man es an, dass seine Hand auch gewöhnt ist, den Stichel und das Schnitzmesser zu führen. Er hat Arbeiten des ihm geistig so verwandten Ludwig Thoma meisterlich illustriert, z. B. einen geradezu klassischen Bilderschmuck zu dem Lebensbilde „Der heilige Hies“ entworfen. Neuerdings bringt der Simplicissimus auch öfter Zeichnungen des jungen Pascin, dessen eigentümliche Spezialität es ist, menschliches Elend und Degeneration aller Art mit genialer als auch unheimlicher Phantastik zu karikieren.



Ernst Heilemann. The Belles of New-York
(Aus den „Lustigen Blättern“, Berlin)

Die Zahl der Künstler, welche die drei bedeutendsten illustrierten deutschen Zeitschriften beschäftigen, beträgt — zufällige und ganz gelegentliche Mitarbeiter gar nicht eingerechnet — über achtzig — eine stattliche Ziffer, die wohl erkennen lässt, welche wirtschaftliche Bedeutung die illustrierten Zeitschriften im deutschen Kunstleben haben. Und sehr bedeutsam ist die Tatsache, dass alle drei Zeitschriften in München entstanden sind und zum überwiegenden Teile aus der Münchener Künstlerschaft ihr Mitarbeiterheer rekrutieren, dass anderswo bis jetzt sich kein ähnliches Unternehmen auf künstlerischer Höhe erhalten konnte. Auch andere Witzblätter beschäftigen einige vortreffliche Zeichner, wie der „Kladderadatsch“ und die „Lustigen Blätter“ in Berlin, aber entweder, wie bei dem ersteren, tritt die Illustration weit hinter den Text zurück, oder es ist, wie bei den letzteren, das künstlerische Prinzip nicht gleichmässig durchgeführt und neben den guten Darbietungen auch dem Geschmack des Publikums allzusehr Rechnung getragen. Im „Kladderadatsch“ finden wir schlagende politische Karikaturen von L. Stutz, die in ihrer grossen Einfachheit immer gut sind und mehr die politische Karikatur alten Stils mit vornehmem Konservatismus vertreten, ferner treffliche Arbeiten von G. Brandt, der (wie Gulbransson) eine sehr originelle Galerie berühmter



Ernst Heilemann. Als der Grossvater . . .

(Aus den „Lustigen Blättern", Berlin)

Zeitgenossen herausgegeben hat. Der Reproduktion und dem Druck ist hier nicht so viel Gewicht beigelegt wie seitens der obengenannten Blätter. Der Hauptzeichner der „Lustigen Blätter“ ist der vielseitige F. Jüttner, der oft auch quantitativ Erstaunliches für die einzelne Nummer leistet. Heilemann und Knut Hansen liefern realistisch gegebene Lebensausschnitte und namentlich der letztere zeigt Talent und Geschmack. Unter den politischen Karikaturisten zeichnen sich durch lustige groteske Einfälle Feininger und der begabte Italiener Finetti, ehemaliger Schüler der Münchener Akademie, aus.

Eine Gruppe für sich bilden wieder die Schwarzweisskünstler



Ernst Stern. „Uns kann keener“
(Aus den „Lustigen Blättern“, Berlin)

des Insel-Verlages, die mehr eine ausgesprochene, meist eigentümlich archäisierende Buchkunst pflegen. Der Begabteste und Eigenartigste ist wohl der Worpsweder Heinrich Vogeler. Er ist als selbständiger Zeichner und als Illustrator schon damals aufgetreten, als sich die Worpsweder Malerschule zum ersten Male öffentlich sehen liess, und erschien inmitten der vollsäftigen Gesundheit seiner Kameraden wie eine Mimose unter starkstämmigen Birken. Bei ihm ist alles zart, sensibel, blumenhaft; er ist der geborene Illustrator für die Lyrik. Seine feinen Federzeichnungen sind am schönsten im



Ernst Stern. Skizze



Franz Jüttner. Ein Schweineglück
(Aus den „Lustigen Blättern“, Berlin)

Franz Jüttner. Siegfried Wagner
(Aus den „Lustigen Blättern“, Berlin)

reinen Schwarzweiss, die Farbe, wo er sie anwendete, hat sie eher schwächlicher als ausdrucksvoller erscheinen lassen. So hat er sich, als er noch für die „Jugend“ arbeitete, unter den meist derbgesunden Techniken der anderen nicht so gut ausgenommen, wie er als selbständiger Illustrator, namentlich wo es sich um den Schmuck eines ganzen Buches handelt, erscheint. Er hat ein Bändchen eigener Lyrik mit gehaltvollen Federzeichnungen ausgestattet, hat Hugo Salus’ reizenden „Ehefrühling“ mit Vignetten, Randleisten und Einschaltbildern verziert usw. Nicht grosse Kraft, aber eine bemerkenswerte Kultur, fast Überkultur, ist seine Marke. Ganz gegensätzlich zu ihm stehen zwei andere Illustratoren, resp. Buchkünstler der „Insel“ da, E. R. Weiss und Markus Behmer. Sie streben eine fast klobige Kraft des Schwarzweiss an in ihren Buchzeichnungen, die als einzelne Arbeiten nicht gerade absonderliche Bedeutung haben, dafür aber mit der übrigen typographischen Ausstattung zusammen jenen Publikationen einen kraftvollen und distinguierten Charakter sichern. Auch Th. Th. Heine, Peter Behrens und andere haben für die „Insel“ und ihre Veröffentlichungen gezeichnet und



Franz Jüttner. Modernes Porträt
(Aus den „Lustigen Blättern“, Berlin)



Heinrich Vogeler. Nach einer Original-Radierung

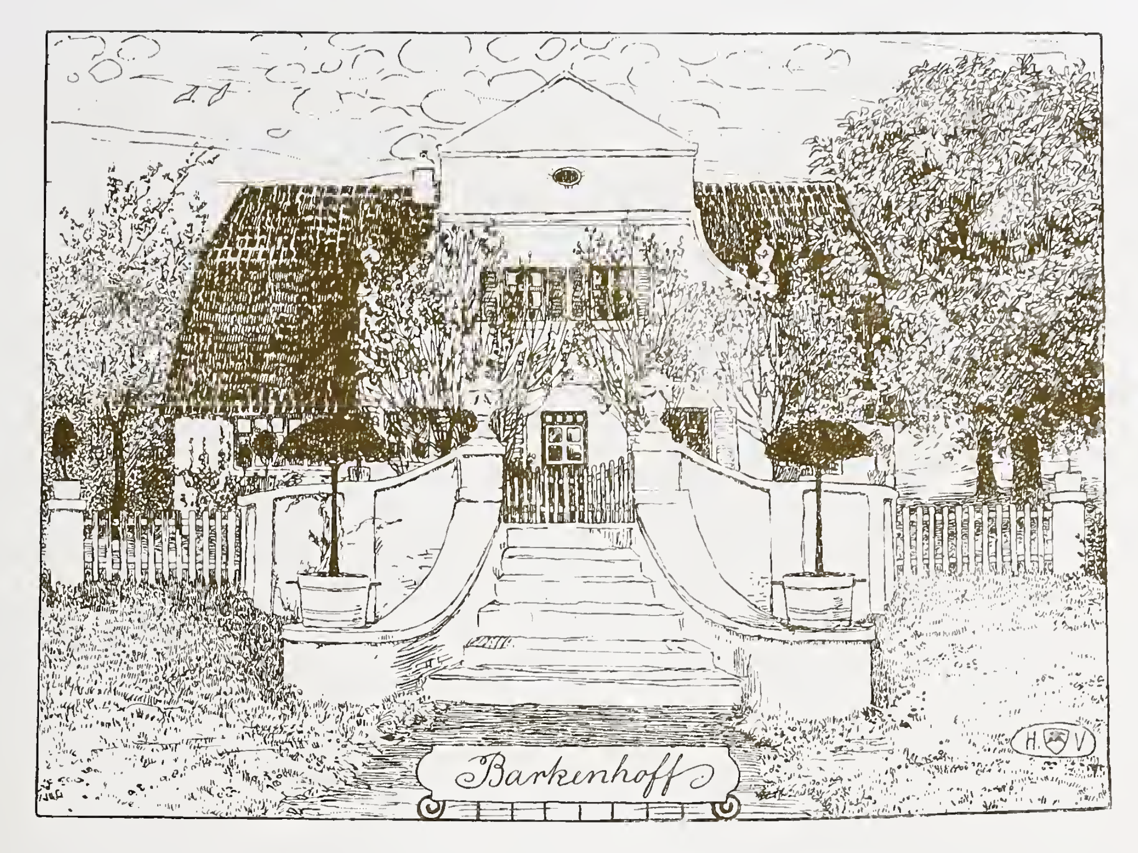


Heinrich Vogeler.
Abbildung zu der Erzählung „Die bedeutende Rakete“ aus „Oscar Wilde. Das Gespenst von Canterville“
(Insel-Verlag in Leipzig)



Heinrich Vogeler.
Titelblatt aus „Söderberg, Martin Birck's Jugend“
(Insel-Verlag in Leipzig)

alle in einem einheitlichen Stil. Die Franzosen Jossot und Valloton haben die Richtung dieser Gruppe vielfach beeinflusst und vielfach auch der geniale, früh verstorbene Engländer Beardsley und Walter Crane. Nicht nur der Inselverlag hat die „Buchkunst als Selbstzweck“ in solcher Weise kultiviert und damit zugleich in der Welt der deutschen Bücherkäufer den Sinn für höhere Anforderungen an das Buchgewerbe geweckt, auch eine Anzahl anderer Verlagsanstalten beschritt diesen Weg. Leider ist es nicht möglich, alle neueren Erscheinungen auf diesem Gebiete auch nur zu erwähnen. Albert Langen in München hat für die Ausstattung seiner modernen Bibliothek seine eigenen Künstler (die Simplicissimusgruppe), sowie die des Jugendkreises fleissig herangezogen und sie haben ihm eine Menge höchst origineller Bucheinbände und Umschläge geliefert, die

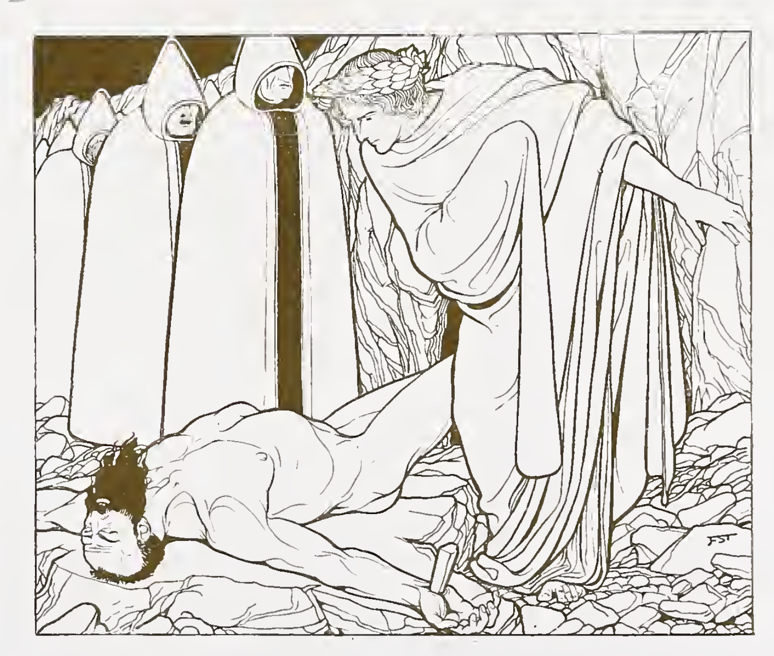


Heinrich Vogeler. Des Künstlers Haus in Worpswede

wieder vorbildlich für andere wurden. Auch dies ist Illustrationskunst, umsomehr als die betreffenden Zeichner mit Vorliebe irgend ein drastisches Moment aus dem Inhalt des Buches als lockendes Aushängeschild auf der Einbanddecke anbringen.

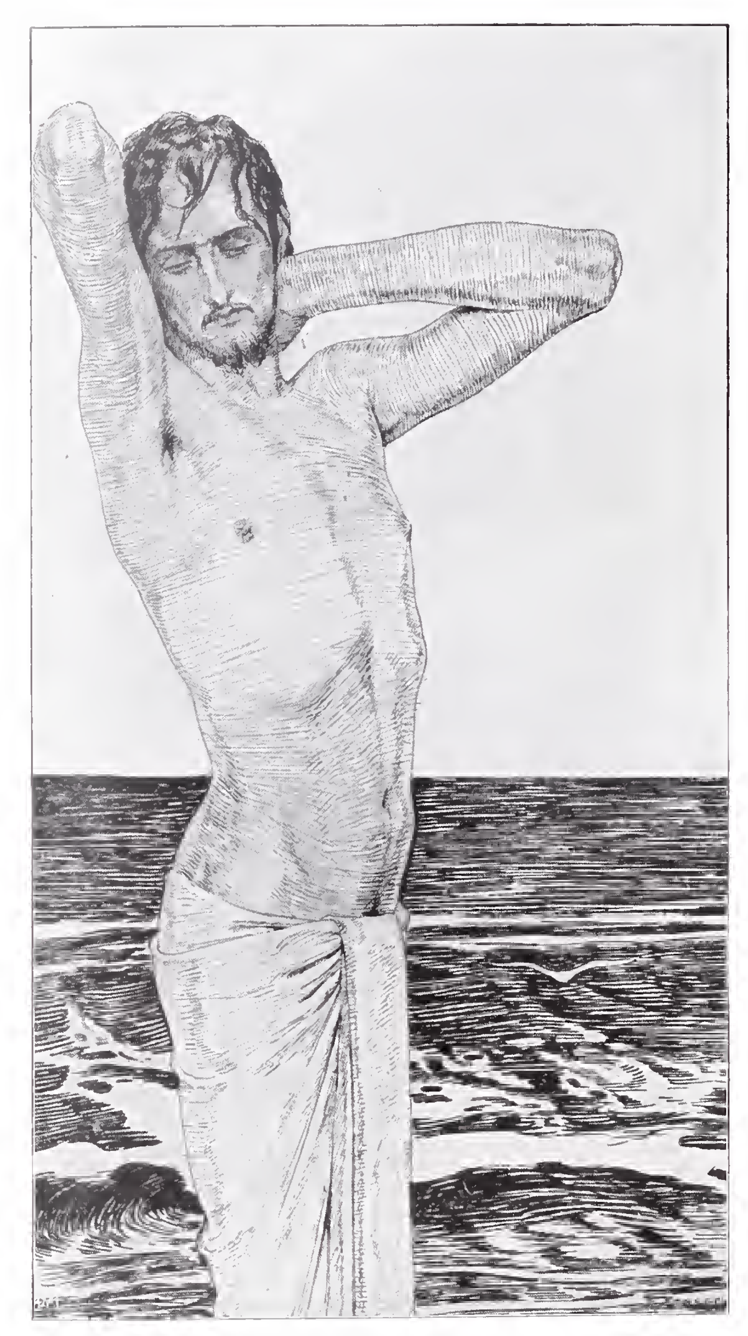
Verdienstvoll und fruchtbar sind die Bestrebungen gewesen, mit welchen die Verlagshandlung von Fischer & Franke (Düsseldorf) hervortrat, die Buchkunst im besten und geschmackvollsten Sinne fördernd und den Geschmack an ihr durch billige Preise auch weiteren Volkskreisen





Franz Stassen. Aus Dantes „Hölle"
Aus Pochhammer-Stassen „Ein Dantekranz"
(G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung in Berlin)

erschliessend. Aus diesem Geiste heraus gab sie mehrere Folgen reich illustrierter Werke heraus, die durchweg in kräftiger, an den alten Holzschnitt erinnernder Schwarzweiss-Manier gehalten sind und in denen sich die Eigenart der einzelnen Künstler voll ausleben konnte. Die eine von diesen Serien führt den Gesamtnamen „Theuerdank, Fahrten und Träume deutscher Maler", die andere heisst „Jungbrunnen, ein Schatzbehälter deutscher Kunst und Dichtung". Unter den Künstlern, die da zu Worte kamen, sind viele von den schon Genannten, wie Schmidhammer, Bernuth und andere, wir begegnen aber auch wieder mancher neuen Kraft. Ein namentlich im Norden Deutschlands viel geschätzter Künstler von starker Produktivität ist Franz Stassen, der für die Theuerdankserie die phantasiereichen Bilder zu „Götter" gezeichnet hat, reich an Einfällen, korrekt in der Form, wenn auch nicht immer von sehr charakteristischer Kraft. Bilder „Aus deutscher Märchenwelt" hat Ernst Liebermann geliefert, dessen kernige und präzise Art und, namentlich auf dem Gebiete romantischer Landschaft, bewundernswerte Erfindungsgabe ihn vorzüglich für diese Aufgaben eignen. Man sieht an diesen Reproduktionen und speziell an denen von Ernst Liebermann so recht, wie vollkommen abgetan für die moderne Kultur der Holzschnitt ist — vom Originalholzschnitt natürlich abgesehen! Die sorgfältig gearbeitete und im Druck richtig behandelte Zinkätzung gibt die Handschrift des Künstlers viel unmittelbarer wieder und auf sie kommt es ja doch wohl allein an. Die glätteren Konturen und regelmässigeren Strichlagen des Xylographen sind kein Vorzug, kein Kennzeichen grösserer Noblesse, sondern schlechthin ein Mangel, sie bedeuten ein Verflauen des Originals. Liebermann, dessen Spezialität die deutschen Burgen sind, ist auch sonst als Graphiker und Illustrator — übrigens auch als Maler — mannigfaltig tätig und erfolgreich. Ihm nahe verwandt in der Art ist ein anderer Künstler des „Theuerdank", Hermann Hirzel. Von ihm ist eine Bilderfolge „Stimmungen", in welcher er beweist, dass die landschaftliche Stimmung recht wohl auch ohne tonige Behandlung,



Franz Stassen. Schwermut

Der Minne Sitte

Minne, die hat einen Brauch,
Wenn sie den vermeiden wollte,
Würd' ich wieder froh;
Damit kränkt sie manchen auch,
Den sie nimmer kränken sollte:

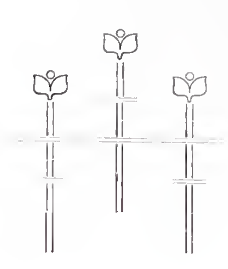
Weh', wie tut sie so?
Ihr sind vierundzwanzig Jahr'
Viel lieber, als ihr vierzig sind,
und stellt sich übel an, erblickt
sie graues Haar.

Franz Stassen.
Verkleinerte Nachbildung aus „Walther von der Vogelweide“
(Verlag von Fischer & Franke in Düsseldorf)

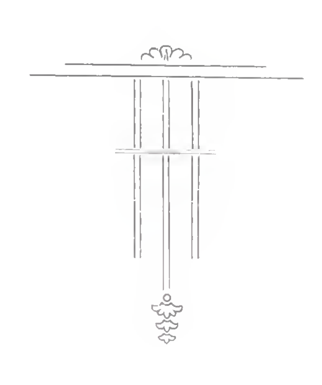


Franz Stassen. Der sterbende Tristan
Verkleinerte Nachbildung aus „Tristan und Isolde“
(Verlag von Fischer & Franke in Düsseldorf)





ausschliesslich in kräftiger Strichzeichnung ausgedrückt werden kann, und die Serie „Bilder aus der Mark Brandenburg". Weiter gehört zu diesem Kreise Georg Barlösius, ein Stilist von Kraft und Originalität, der freilich oft ein wenig ins Schrullenhafte und Bizarre gerät, Alexander Frenz, der poetische und geschmackvolle Düsseldorfer Maler und Künstlerlithograph, Maximilian Dasio in München, ein ungewöhnlich guter Zeichner, ebenfalls in erster Linie Künstlerlithograph, der sich die antike Götter- und Sagenwelt zum Lieblingsgebiet erkoren, Franz Hein, der Karlsruher Romantiker, der viel gedanken- und poesiereiche Schöpfungen auf den Stein gezeichnet hat, E. M. Lilien, Fritz Hass und andere. Die Mehrzahl von ihnen war auch früher mehr oder minder regelmässig für die „Jugend" tätig, ebenso Meyer-Cassel, dessen schnittige Art mit Liebermann und Hirzel Verwandtschaft zeigt. Ein ganz ähnliches Unternehmen wie der „Jungbrunnen" ist „Der deutsche





Alexander Frenz. Zwei Leisten aus „Chamberlain, Richard Wagner"
(Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München)

Spielmann", eine Sammlung deutscher Dichtungen mit künstlerischem Buchschmuck, die von Georg D. W. Callwey in München herausgegeben wird. Treffliche Künstler dieses Kreises sind

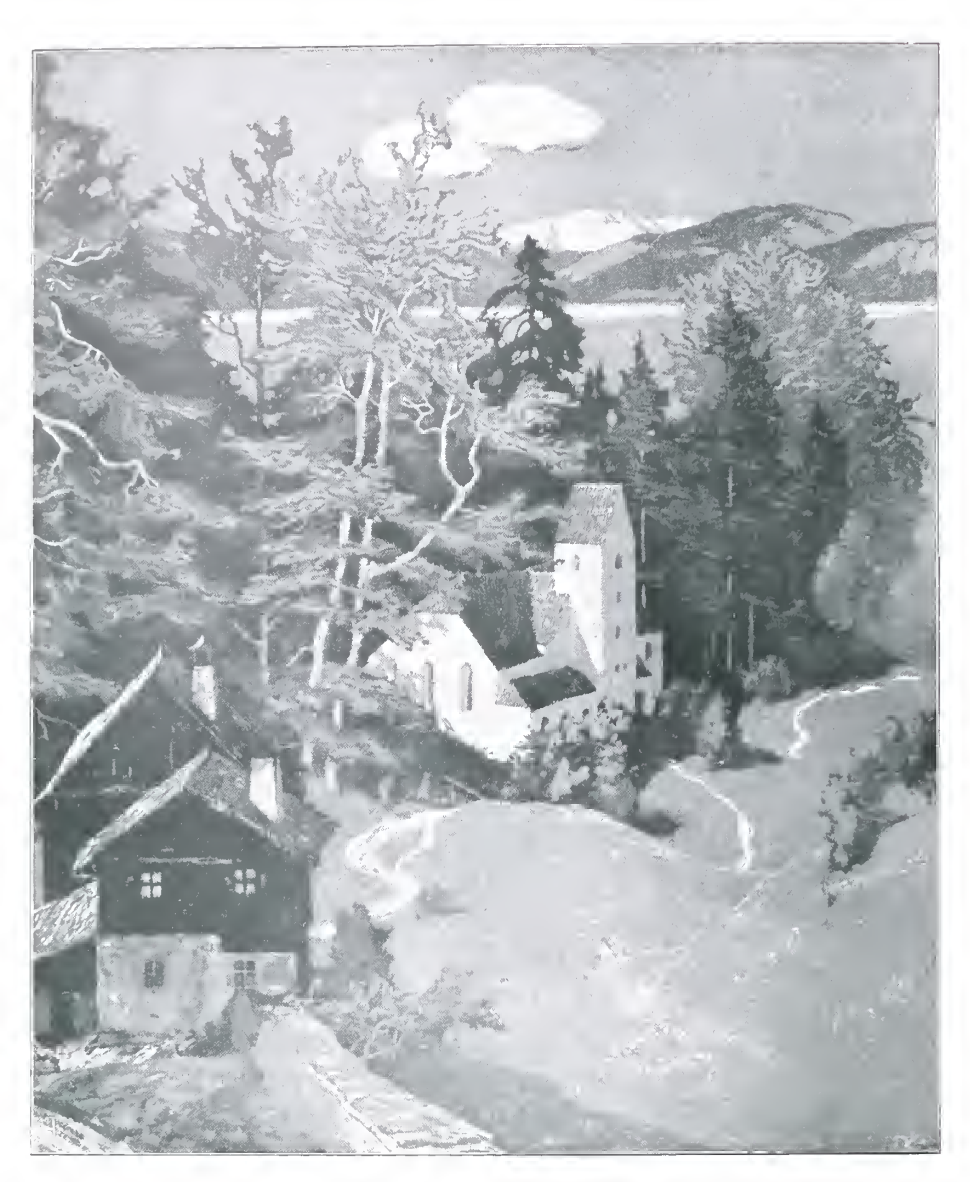


Alexander Frenz. Titelblatt zu „Chamberlain, Richard Wagner"
(Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München)

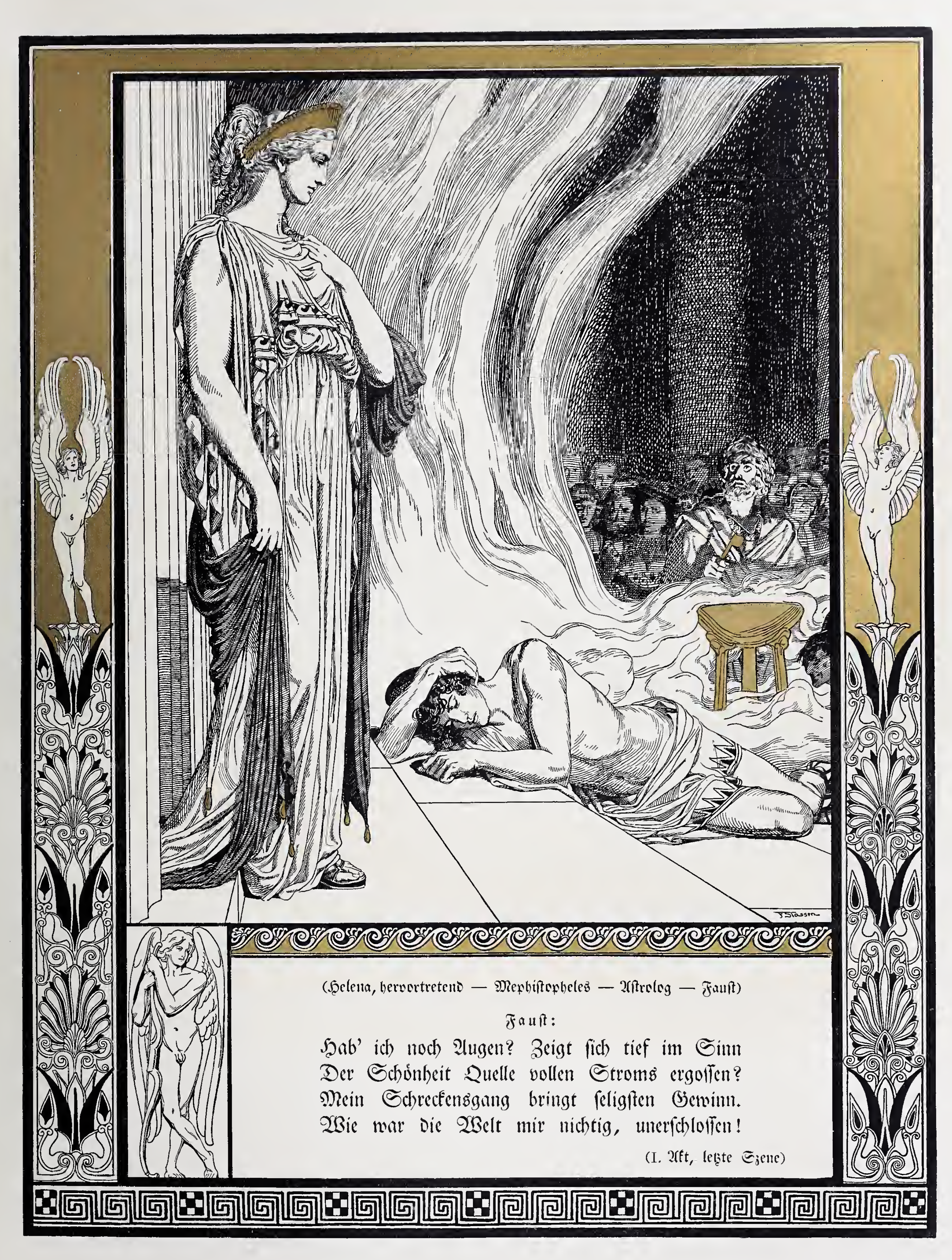
J. V. Cissarz, W. Weingärtner und Kreidolf. Auch Julius Diez hat ein Bändchen beigesteuert. „Der deutsche Spielmann" bringt einen Teil seines Bildschmuckes in Farben. Mannigfache Tätigkeit, besonders auch im figürlichen Fach, entwickelt der Münchener Hermann Bek-Gran, dessen zeichnerisches Vermögen sich in den letzten Jahren immer mehr vervollkommnet

hat. Schöne Kalenderarbeiten, Titelblätter für Zeitschriften und anderer Buchschmuck sind von ihm bekannt.

Zu den ersten Repräsentanten und Förderern der neuen Schwarzweisskunst, die ihren Gehalt aus modernem Geiste schöpfte, ihre Mittel aus der alten Holzschnittmanier entwickelt hat, gehörte J. Sattler, einer der stärksten und markigsten von allen. Seine Zeichnungen zu dem Prachtwerke „Rheinische Städtekultur“, sein „Totentanz“, „Bauernkrieg“, die einzelnen Blätter der eigenartigen Publikation „Die Quelle“, „Die Wiedertäufer“, viele Exlibris und Buchschmuck, Beiträge für die „Fliegenden Blätter“ in früheren Jahren haben geradezu bahnbrechend gewirkt. Sattlers Technik lehnt sich ganz unmittelbar an die der Alten an und im Stil gibt er nichts Neues. Aber er beherrscht dafür die Formensprache des 16. Jahrhunderts wie sicher kein zweiter. Zu den liebenswürdigsten Illustratoren deutscher Familienblätter und Bücher gehört Paul Hey, der bei aller Gefälligkeit der Darstellung immer künstlerisch bleibt, schon durch sein ganz ausserordentliches Zeichnenkönnen. Eine ungenügende oder nur so ungefähr gültige Form wird auf einer Zeichnung des Künstlers jeder vergeblich suchen. Dazu kommt ein feines Gefühl für Poesie, für stilles, sinniges und inniges Behagen, das oft wundersam wohltut in unserer Zeit der lauten Gegensätze. Etliche grosse farbige Originallithographien aus altväterischem Kleinstadtleben und eine schöne Serie ähnlicher, ganz einfach gedruckter, aber höchst anziehender und poesiereicher Szenen, die zu ganz geringen Preisen massenhaft verkauft werden, haben Paul Heys Kunst in den letzten Jahren äusserst populär gemacht. Ein Illustrator von Können, Geschmack und reger Produktivität ist Hugo Engl, der namentlich für den Verlag von Adolf Bonz & Co. zahllose Zeichnungen zu den Romanen Ludwig Ganghofers und andere gefertigt hat und durch sein kluges Eingehen auf den Geist der Dichtung erfreut.



Ernst Liebermann. Kapelle am Walde
(Nach einer Originalradierung)



FRANZ STASSEN. HELENA
AUS „FAUST“ II. TEIL



Paul Hey pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Sommer





Ernst Liebermann. Aus alter Zeit
(Nach einer Farbstift-Zeichnung)



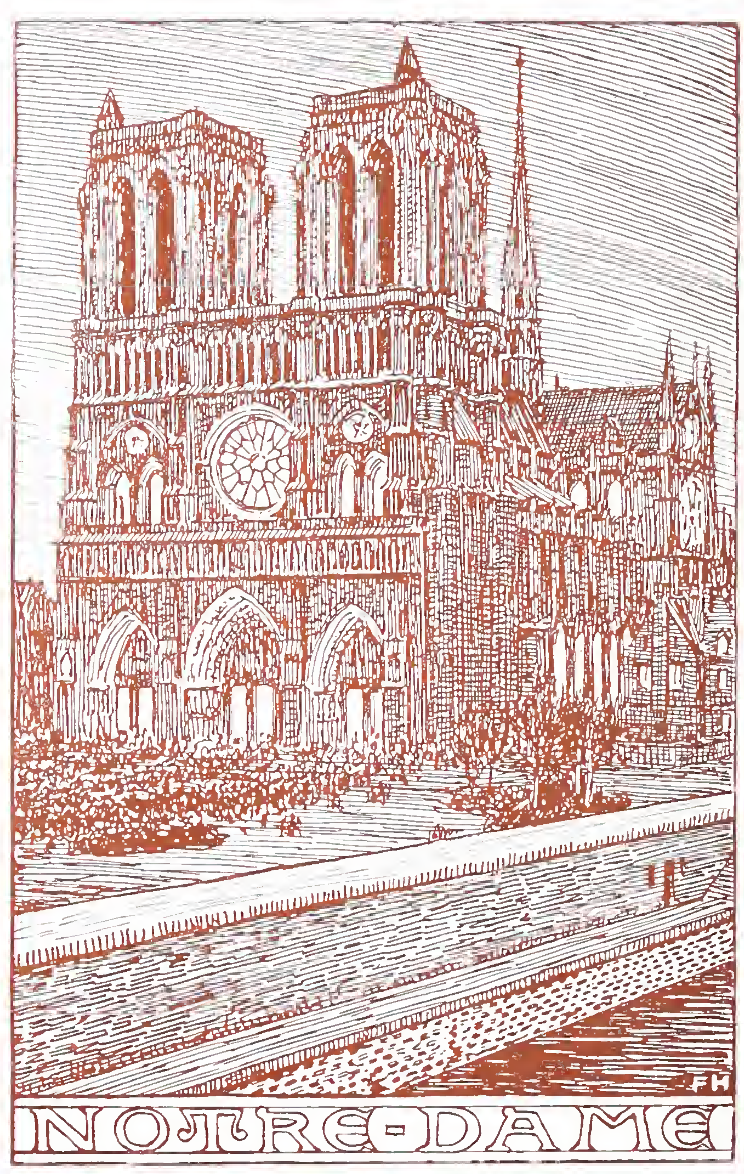
Ernst Liebermann. Vorsatzblatt zum „Waltarilied“
(Gutenberg-Verlag in Hamburg)

Von dem Aufschwung der deutschen Illustrationskunst haben, wie gesagt, auch unsere Kinder reichlichen Gewinn gezogen: in den letzten Jahren ist das Bilderbuch wieder auf eine künstlerische Höhe gekommen, die es seit Ludwig Richter nicht mehr gekannt hatte. Ein grosser Teil der oben angeführten Künstler hat auch für die liebe Jugend seine Kräfte in Bewegung gesetzt und mehrere deutsche Verlagsanstalten, darunter Schafstein & Co. in Köln und der Verlag von Gebr. Künzli in Zürich und München, haben mit ihrer Hilfe Kinderbücher herausgegeben, die bis auf Vorsatzpapier und Umschlag den höchsten künstlerischen Anforderungen gerecht werden. Von den Zeichnern seien nur noch Hellmut Eichrodt, Ernst Kreidolf, Adalbert Niemeyer, Hans Treiber, H. B. Wieland, Franz Hoch genannt.

Wer sich mit dem Thema „Deutsche Illustratoren“ ein wenig eingehender zu befassen beginnt, dem schwillt das Material geradezu unheimlich unter den Händen und er wird das Gefühl nicht los, in seiner Aufzählung

Gute, ja Beste vergessen zu haben. Die Bücherproduktion in Deutschland ist ja eine so ungeheuere! Man kann zwar die künstlerisch bedeutenden Zeitschriften einigermassen überblicken, nicht aber die Schar all der Künstler, die für das Buchgewerbe tätig sind. Täglich tauchen neue Kräfte auf, werden neue Gebiete erobert, neue Wege gewiesen. Die Illustration nimmt heute einen





Franz Hein. Aus „Lieder und Bilder"
(Verlag der G. Braunschen Hofbuchdruckerei in Karlsruhe)

Platz in der ersten Reihe des deutschen Kunstlebens ein, vielleicht darf man sogar sagen, sie darf sich am meisten positive Errungenschaften auf diesem Felde zuschreiben, ihr Feld ist weniger umstritten wie das der Malerei und der Zierkunst im allgemeinen, um das noch heisse Kämpfe toben, ihr Besitz ist gesichert. Die Möglichkeit, jedes Druckwerk, das Bilderschmuck hat, in künstlerischer Vollendung oder doch mit künstlerischer Respektabilität auszustatten, ist allen Verlegern gegeben und ein grosser Teil nützt diese Möglichkeit auch nach Kräften. Wir dürfen, wenn das kaufende Publikum halbwegs mit dem Fortgang der Schaffenden Schritt hält, auf dem Gebiete der Buchkunst einer Zeit entgegensehen, wo der Ungeschmack zu den Ausnahmen

gehören wird, wie vor einem Jahrzehnt noch der gute Geschmack das Ungewöhnliche war. Ganz aus der Welt verschwinden wird jener ja nie — dafür sorgt schon das Publikum.

Die Illustrationskunst, wie wir sie hier meinen, hat aber nicht nur im Rahmen des Buchgewerbes — auch wenn man es im weitesten Sinne nimmt — in diesen Jahrzehnten schöpferisch und



Franz Hein. Aus „Lieder und Bilder"
(Verlag der G. Braunschen Hofbuchdruckerei in Karlsruhe)



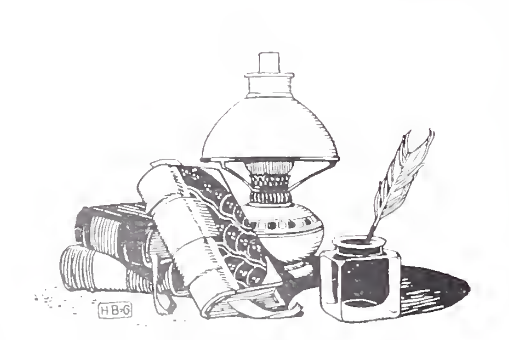
Franz Hein. Aus „Hellenische Sänger" von K. Preisendanz und Franz Hein
(Verlag von Karl Winters Univ.-Buchhandlung in Heidelberg)

umgestaltend gewirkt. Ihr Einfluss greift beträchtlich über dessen Rahmen hinaus, und vieles ist ihr mittelbar zu danken, was man ihr beim ersten Ansehen gar nicht zuschreiben würde. Sie hat zunächst eine unendlich vielgestaltige Zeichenkunst entstehen lassen, die sich Selbstzweck ist, und mit ihr eine kaum mehr missbare industrielle Produktion von Kunstwaren (im guten Sinn!) hervorgerufen, die tief in unsere heutige Kulturentwicklung eingreift. Sie hat den ganzen Begriff vom „Bild", den die grosse Menge hatte, verschoben, respektive erweitert und unendlich viele Menschen darauf hingewiesen, an der Persönlichkeitsäusserung des Künstlers im Kunstwerk ihre Freude zu haben. Dem herkömmlichen Ölbild gegenüber war das viel schwerer als gegenüber der vereinfachten

Sprache der Zeichnung. Es ist im engen Anschluss an die Illustrationskunst und die durch diese erreichte Vervollkommnung der graphischen Techniken eine unglaubliche Fülle künstlerischen Wandschmuckes entstanden, wahre Schätze farbiger, aller Welt zugänglicher Zeichenkunst wurden in wenigen Jahren zu Tage gefördert. Ein Aufschwung der künstlerischen Originallithographie erfolgte, der Technik Senefelders wurden neue Seiten abgewonnen, ja ihre enorme Leistungsfähigkeit nach der malerischen Seite hin wurde überhaupt erst entdeckt. Die Künstlerlithographie hat, wenigstens in einigermassen zu den Gebildeten zählenden Kreisen den alten Öldruck, der die Wände der „deutschen Familie“ schändete, und ferner jene unpersönlichen rein mechanisch wirkenden Stahl- und Kupferstiche, mit welchen namentlich die Kunstvereine die Menschheit überschwemmten, ganz verdrängt. Einzelne Verlagsanstalten warfen von hervorragenden Künstlern auf Stein gezeichnete Blätter in Riesenmenge und zu unerhört billigen Preisen auf den Markt



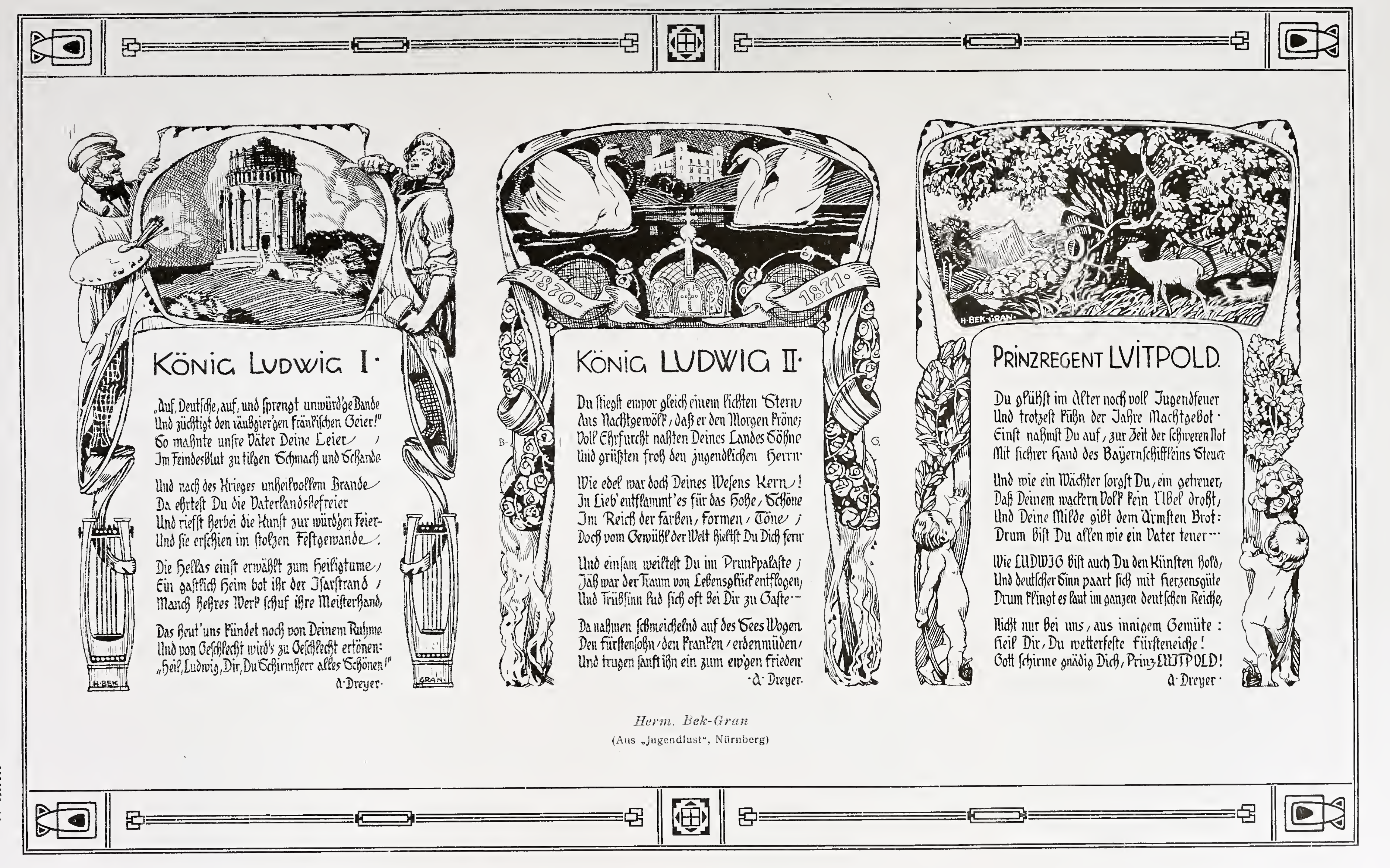
Herm. Bek-Gran



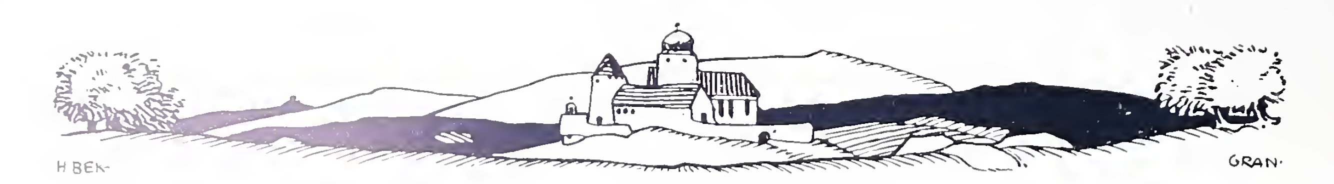
Herm. Bek-Gran. Vignette
(Aus „Jugendblätter“, München)



Herm. Bek-Gran



Herm. Bek-Gran
(Aus „Jugendlust", Nürnberg)





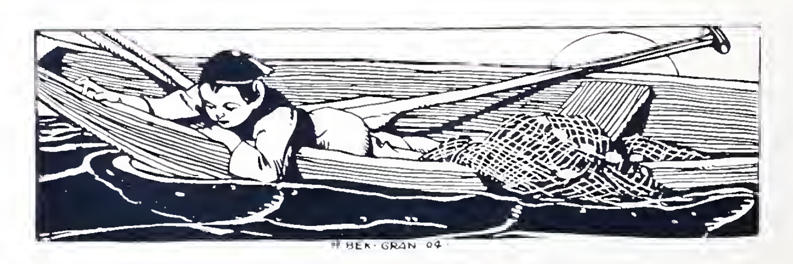
Herm. Bek-Gran
Eckenschmuck für Papierservietten
(Gesetzl. geschütztes Original-Erzeugnis der Schriftgiesserei Otto Weisert in Stuttgart)

— man muss sich hier den profanen Ausdruck schon gefallen lassen! — und diese Originalsteindrucke wurden fabelhaft populär. So prangen wohl von dem famosen Kornfeld in der Gewitterstimmung, das Hans v. Volkmann für Voigtländer und Teubner gezeichnet hat, viele Tausende jetzt unter Glas und Rahmen, und andere farbige Steindrucke des bekannten Mammut-Formates von einem Meter Länge sowie von kleinerem Zuschnitt sind insgesamt nach Millionen in deutschen Landen verbreitet. Hans v. Volkmann, Gustav Kampmann, Walter Georgi, Angelo Jank, Jenny Fikentscher, Otto Fikentscher, Friedrich Kallmorgen, Franz Hein, Karl Hofer, Walter Conz, Karl Biese, Eduard Euler, Matthias und Rudolf Schiestl, Otto Ubbelohde, Erich Kuithan, H. Freytag, Steinhausen und Hans Thoma nicht zu vergessen. — Das sind nur einige Namen aus der Menge der deutschen Künstlerlithographen. Hans Thoma ist der älteste von allen, der Bahnbrecher, der den Wert des Steindrucks zur Schöpfung einer Volkskunst lange vor anderen erkannte und fast zahllose Blätter in dieser Technik zeichnete. Steinzeichnungen höheren Stils, darunter Blätter von einer schier unbegreiflichen Vervollkommnung der Technik — der Laie wird sie oft von Radierungen nicht wegkennen — schuf Otto Greiner; Artur Volkmann und Sascha Schneider, Marianne



Herm. Bek-Gran
Der lustige Scherenschleifer
(Aus „Jugendblätter", München)





Herm. Bek-Gran. Drei Leisten
(Aus „Jugendblätter", München)





Joseph Sattler. Drei Initialen aus dem Werke „Geschichte der rheinischen Städtekultur“ von Heinrich Boos
(Verlag von J. A. Stargardt in Berlin)

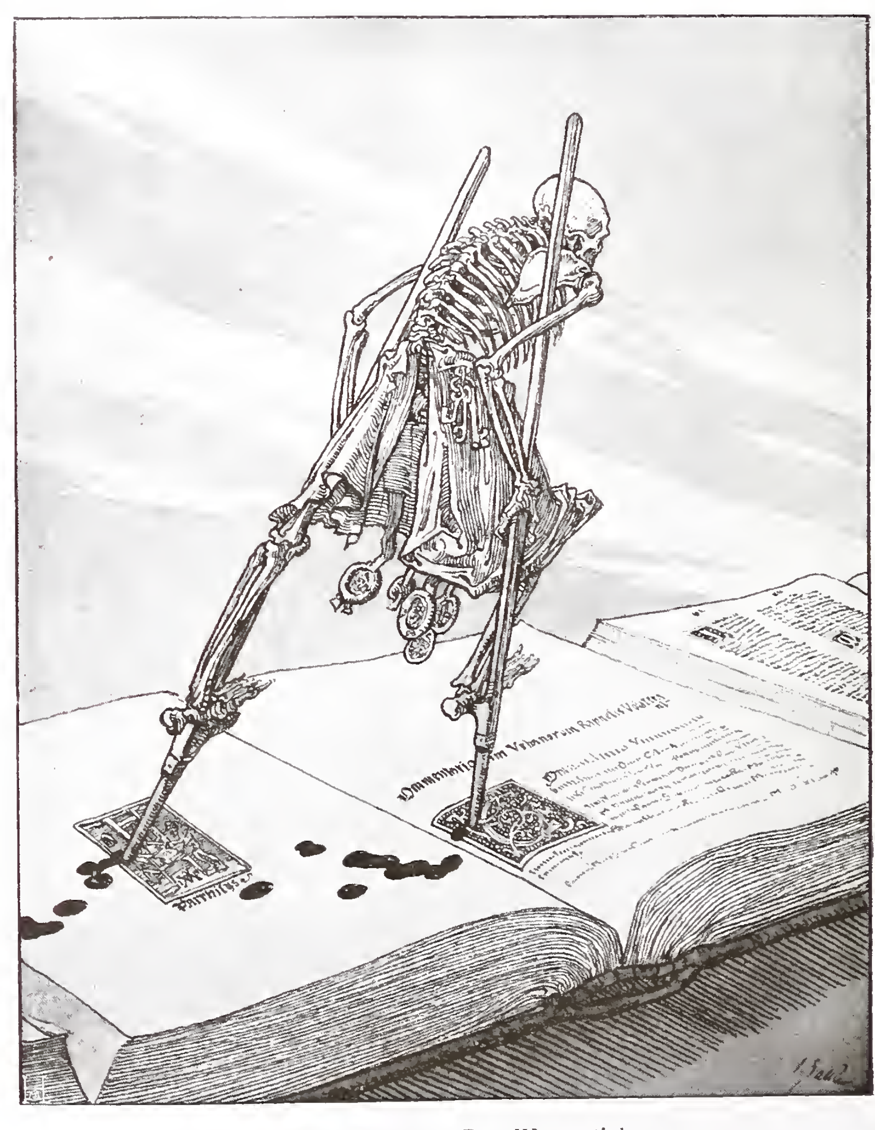


Joseph Sattler
Titelblatt zum „Merkbuch des Hans von Schweinichen“
(Verlag von J. A. Stargardt in Berlin)



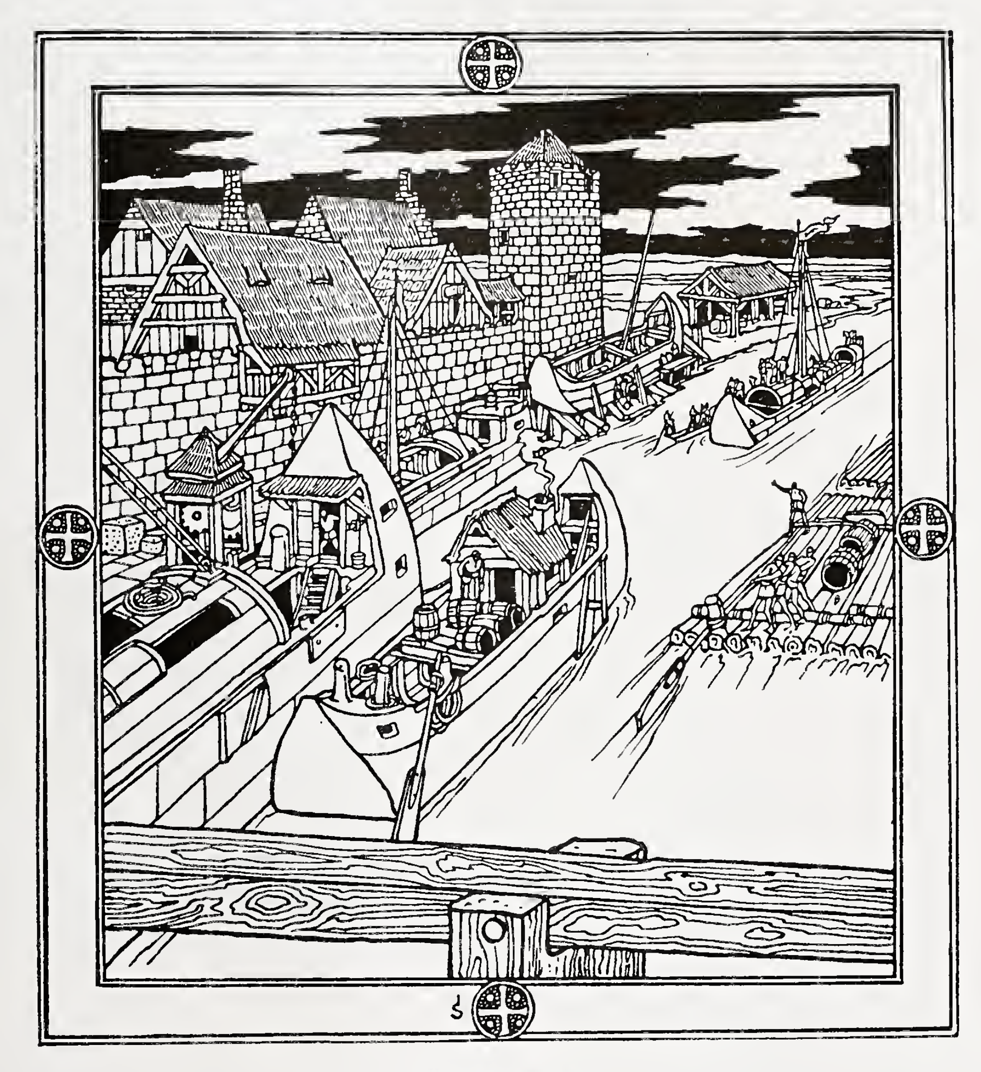
Joseph Sattler. Ein Gruss aus Strassburg
Aus dem Werke „Durcheinander"
(Verlag von J. A. Stargardt in Berlin)

Fiedler † und noch viele andere waren für die gleiche Sache tätig. Ganz besondere Verdienste hat sich der Karlsruher Künstlerbund erworben, dem ein grosser Teil der obengenannten Malerlithographen angehört. Alle diese taten das Ihrige dazu, dass nun bei uns auch der vielberufene „kleine Mann" Kunst im Hause haben kann. Für die Wohlbemittelten, die aber doch nicht in der Lage oder gewillt sind, sich kostbare Ölbilder zu erwerben, schuf in den letzten zehn Jahren der stark in Aufschwung gekommene Handel mit Handzeichnungen, mit den Originalen, welche die Künstler für die illustrierten Zeitschriften gefertigt hatten, und deren Nachbildungen neue Möglichkeiten, während sich die wenigst Begüterten mit den aus den Zeitschriften herausgeschnittenen Bildern oder billigen Sonderdrucken begnügten. Der bescheidene Junggeselle, der Student, die kleine Nähmamsel oder Ladnerin — sie haben alle nun Kunst in ihren Stuben, Kunst besserer Art, als sie vor kurzem noch mancher begüterte Bürgersmann sein eigen nannte. Der Handel mit diesen ganz billigen Blättern ist eine besondere Spezialität geworden; eine neue Industrie tat sich auf, für diese Sachen nette, preiswerte und stilvolle Rahmen zu schaffen, und so ist die deutsche Illustrationskunst in die intimsten Wechselbeziehungen zu der Reform unseres Wohnungsstils getreten.



Joseph Sattler. Der Wurmstich
Aus dem Werke „Ein moderner Totentanz"
(Verlag von J. A. Stargardt in Berlin)

Aber nicht nur im Innern der Häuser spüren wir ihre Einflüsse — alle Strassenecken künden davon. Auch das künstlerische Plakat hat grosse Verbreitung gefunden, und gehen wir den Künstlern nach, die hier das Beste geleistet haben, so stossen wir ganz selbstverständlich wieder auf die Namen unserer besten Illustratoren. Die Zeit ist freilich noch weit entfernt, wo Produkte des ordinärsten Dilettantismus von den Plakattafeln und Litfassäulen ganz ausgeschlossen sein werden,



Joseph Sattler
Aus dem Werke „Geschichte der rheinischen Städtekultur von Heinr. Boos"
(Verlag von J. A. Stargardt in Berlin)

aber schrittweise erobert sich die echte Kunst auch hier ihren Boden. Die Kunstausstellungen gingen natürlich voran: Th. Th. Heines Plakate für die Berliner Sezession, Franz v. Stucks Plakate für Münchener Ausstellungen, Nikolaus Gysis' vornehme Zeichnungen für den gleichen Zweck sind bekannt. Für die letzte grosse Nürnberger Landesausstellung hat Albert Weisgerber ein ebenso kühnes als wirkungsvolles Plakat entworfen, das mit aller Tradition, mit dem üblichen allegorischen Apparat brach und moderne Figuren anwandte, hauptsächlich aber durch starke Kontraste und intensive Fleckenwirkung den gewünschten Effekt erzielte. Für das letzte Bundesschiessen in München entwarf J. Sailer markige Gestalten bäuerischer Schützen als Plakat, die Münchener Pferderennen werden seit Jahren durch Plakate angekündigt, für die Max Feldbauer Rennszenen von

verblüffender Lebendigkeit gezeichnet hat. So trat hier die allermodernste Kunstanschauung erobernd in einen Kreis ein, der, wie jeder Sportmaler schaudernd zu berichten weiss, sonst die ultrakonservativsten Elemente vereinigt. Ausserordentlich schöne Plakate, stets auf einfache und starke Fleckenwirkung ausgehend, hat der Münchener Hohlwein für Sport und Jagd usw. entworfen, von Erich Erler-Samaden stammt ein famoses, durch Originalität auffallendes Plakat für den bayerischen Wintersport, J. R. Witzels Talent für kapriziösen Schick hat sich in zahlreichen Modeplakaten geoffenbart. Adolf Münzer hat ein ebenso pikantes als feingezeichnetes Plakat für Münchener



H. G. Jentzsch. Vision

Karnevalsredouten geschaffen, Bruno Pauls Plakat für die Münchener Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk zeichnet sich durch markigen Stil und starke Eigenart aus. Das sind nur Stichproben aus der Fülle, die speziell Werke von Münchener Künstlern angehen. In jeder andern Kunststadt, in Dresden namentlich, in Berlin, Karlsruhe usw. wäre mit Leichtigkeit eine ebenso lange Liste aufzustellen. Aber das bildet heute schon ein Studium für sich.

Dass die ganze ungeheure Menge der Künstlerpostkarten, die seit einem Jahrzehnt das Land milliardenweise überfluten, ins Gebiet der Illustrationskunst gehört, versteht sich von selbst. Hier ist mit Namen gar nicht anzufangen, die Liste



H. G. Jentzsch. Studie



Ernst Kreidolf. Gute und böse Kinder (Blumenmärchen)

würde endlos. Nur des einzigen Zeno Diemer sei gedacht, der allein wohl sechs- oder siebenhundert Aquarelle nach Landschaften aus allen Gegenden der Windrose zu diesem Zwecke in seiner frischen und wahrhaftigen Art gemalt hat. Natürlich wurden unsere Illustratoren auch für alle anderen Arten von Druckerzeugnissen, die Bilderschmuck verlangten, herangezogen, und immer mehr gewinnt in den Kreisen der angesehenen Gewerbetreibenden die Überzeugung Boden, dass alles, was in dieser Art gemacht wird, auch künstlerisch gemacht werden müsse. In den Geschäftskarten, Preiskatalogen, Neujahrskarten, Kalendern, die alljährlich versandt werden, steckt schon eine hübsche Masse bester Illustrationskunst und noch mehr in den verkäuflichen feineren Druckwaren, Tischkarten, Briefpapier usw. Von da führen natürlich viele Fäden hinüber zur angewandten Kunst. Eine gewaltige Zahl der Künstler, die sich heute auf diesem Felde Gewinn und Ehren holen, ist, wie oben angedeutet, aus der Schar der Illustratoren hervorgegangen. Das geht in die entlegensten Gebiete des Handwerks hinein; wie weit, das möge das Kuriosum erläutern, dass die künstlerische — Lebkuchenindustrie Münchens von Kräften wie Julius Diez, Richard Pfeiffer, Adalbert Niemeyer, Franz Ringer und anderen mit Entwürfen unterstützt und auf das Niveau echten Kunsthandwerks gehoben worden ist.

Noch eine feinste Blüte der graphischen Kunst, die im Illustrationswesen wurzelt, darf nicht unerwähnt bleiben — die Exlibris-Kunst. Auch sie findet erst seit etwa zwölf bis fünfzehn Jahren wieder allgemeinere und liebevollere Pflege; mit dem Aufschwung der Buchkunst überhaupt kam auch die liebenswürdige Sitte der künstlerischen Bibliothekzeichen wieder in Übung und in der Hauptsache hat man auch dazu die gleichen



Paul Hey. Studie



Hugo Engl
Vignette aus „Ganghofer, Almer und Jägerleut'“
(Verlag von Adolf Bonz & Co. in Stuttgart)



Hugo Engl
Zeichnung aus „Ganghofer, Almer und Jägerleut'“
(Verlag von Adolf Bonz & Co. in Stuttgart)

Kräfte herangeholt, welche die Bücher selbst mit ihren Werken schmückten, die Illustratoren. Exlibris von hohem Werte und ergötzlicher Feinheit der Gedanken haben u. a. geschaffen: Otto Greiner, Julius Diez, Fritz Erler, Heinrich Vogeler, L. Hohlwein, Georg Barlösius, Joseph Sattler, H. Hirzel, Franz Stassen, Hans Thoma, Emil Orlik — auch ein hochinteressanter Schwarzweiss- und Farbenzeichner, auf den noch besonders hingewiesen sei — und viele andere. Man müsste fast das ganze deutsche Künstlerlexikon abschreiben, wollte man die Namen aller derer aufzählen, die hier tätig waren.

So wirkt die Kunst der deutschen Illustratoren in allen Gebieten unserer Kultur weiter und trägt dazu bei, unser ganzes Leben mit Schönheit zu durchtränken. Von dem mannigfaltigen Reichtum und der fruchtbaren Vielgestaltigkeit dieser Kunst nur einen Begriff zu geben, war der Zweck dieser Zeilen, die auf erschöpfende Gründlichkeit keinen Anspruch erheben.



Hugo Engl
Vignette aus „Ganghofer, Damian Zagg“
(Verlag von Adolf Bonz & Co. in Stuttgart)



G. (?) Fries. Der Marienplatz in München (1828)

DIE
MÜNCHENER HISTORISCHE KUNSTAUSSTELLUNG
IM K. GLASPALAST 1906

VON

OTTO WEIGMANN

Das Jahr 1906 war reich an kunstgeschichtlichen Veranstaltungen. In vielversprechender Inszenierung setzte gleich zu Beginn des Jahres die grosse „Deutsche Jahrhundertausstellung in Berlin" ein, das kühn gedachte Unternehmen, das berufen sein sollte, die Kenntnis der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts auf eine neue, sichere Basis zu stellen. Sind nun die Erwartungen, die man von diesem ersten umfassenden Versuche hegen durfte, auch erfüllt worden? Bei aller Anerkennung der immensen Arbeitsleistung wird man diese Frage nur in bedingter Weise bejahen können. Die allgemeinen Richtungspunkte sind wohl unumstösslich festgelegt, nicht aber die gewonnenen Resultate im einzelnen. Es hat sich eben doch ergeben, dass die ausserordentlich schwierigen Vorarbeiten für ein so gewaltiges Werk noch nicht bis zu dem Grade gefördert waren, um einen ausgleichenden Überblick über das weitverstreute Material geben zu



Johann Georg Edlinger (1741—1819)
Bildnis der Frau Professor Kefer

dass man nicht an dem ursprünglichen Projekte festgehalten hat, diese Rückschau schon im Sommer 1905 als eine Art Vorfeier abzuhalten. Denn ganz abgesehen davon, dass dem Zwecke in diesem Jahre ein eigenes Haus, das Gebäude am Königsplatz, zur Verfügung gestanden hätte, wurde infolge der Verschiebung das Ausstellungsunternehmen in ganz andere Bahnen geleitet. Es war geplant, das Gesamtbild der umgrenzten Epoche durch Heranziehen des auswärtigen öffentlichen Kunstbestandes zu möglichster Vollständigkeit zu bringen. Die gewaltigen Ansprüche, welche die Berliner Ausstellung inzwischen an die deutschen Museen stellte, haben diese Hoffnung zumeist zu nichte gemacht. Man war in München schliesslich fast nur auf den noch unbekannten Privatbesitz angewiesen. Dadurch aber hatte sich unversehens für diese Ausstellung die Aufgabe geändert. Aus einem Unternehmen, das für die Münchener Kunst, ähnlich wie es bei Veranstaltungen anderer Städte der Fall war, die lokale Grundlage der grossen deutschen Generalmusterung hätte bilden können, war ein solches geworden, dem man unwillkürlich die Bestimmung zuschrieb, der nach überwiegendem Urteil in Berlin vernachlässigten Münchener Kunst wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen. Dieses Ziel restlos zu erreichen, war ihr aber von Anfang an unmöglich gemacht, denn es fehlten ihr zu viele von Berlin in Beschlag genommene Meisterwerke. So wird man sich rückschauend mit dem Resultat begnügen müssen, dass beide Ausstellungen sich in manchen Partien gut ergänzten. Unter diesem Gesichtspunkte wird man es auch als Verdienst des Verlages anerkennen müssen, dass sich nun dem Berliner Prachtwerk auch eine vornehm ausgestattete Publikation anreiht, welche einige der Hauptwerke der bescheideneren Münchener Ausstellung im Bilde festhält.

Die zeitliche Beschränkung des Ausstellungsgebietes auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hat im Anfang wohl einiges Befremden hervorgerufen. Man verstand nicht recht, warum man freiwillig auf die glanzvolleren Werke der späteren Münchener Kunst verzichtete. Wie die Verhältnisse sich gestaltet hatten, stand dem Unternehmen ein nicht allzu grosser Raum zur Verfügung. Gerade der Berliner Ausstellung gegenüber, welche die Träger des Fortschrittes während eines ganzen Jahrhunderts hervorzuheben suchte, erschien es geratener, eine kleinere Epoche zu umgrenzen, diese aber in intimer Ausgestaltung und organischer Entwicklung vor Augen zu stellen. Das Zurückgreifen auf die älteren Meister rechtfertigte sich aus dem Jubiläumscharakter der Veranstaltung. Man wollte zuvörderst die Künstler wieder zu Ehren bringen, die wider Verdienst unserer heutigen Generation schon ziemlich entfremdet waren. Wohl ragten einige wenige Namen aus dem unklaren



Lorenz Quaglio 1793—1869

Aquarelldruck F. Hanfstaengl München

Familienszene am Starnbergersee

1832





Joh. Georg Edlinger (1741—1819) Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Familie des Bildhauers Roman Boos



Bilde hervor, das man sich von der Kunstübung im jungen Königreiche zurecht gelegt hatte; aber weder die äussere Geschicklichkeit des Langerschen Klassizismus noch die Hoheit der Cornelianischen Gedankenkunst erfreute sich einer tieferen, wärmeren Anteilnahme. Und doch hatte das Gewicht ihres Achtung gebietenden Namens die kleineren volkstümlichen Meister, die abseits vom akademischen Betriebe ihre Ziele verfolgten, ganz in Vergessenheit geraten lassen.



Josef Hauber (1766—1834) Familienbildnis (1811)

Hier einen gerechten Ausgleich zu schaffen, die Bescheideneren aus der Verborgenheit hervorzuziehen und ihre nicht zu unterschätzende Bedeutung darzulegen, im ganzen aber einen Überblick über die mannigfaltigen künstlerischen Bestrebungen einer noch jungen deutschen Kunststätte zu geben, erschien als dankbare Aufgabe.

Das epochemachende Auftreten Karl Pilotys um die Mitte des Jahrhunderts bildet einen Markstein in der Geschichte der neueren Münchener Malerei. Mit ihm setzte im Anschluss an die belgische Historienmalerei auch in München ein neuer Zug ein, das Streben nach koloristisch einheitlicher Durchführung der grossen geschichtlichen Darstellungen. Ohne dem Entwicklungsbilde Gewalt anzutun, konnte man daher für eine Ausstellung die vorhergehenden Jahrzehnte zusammen-

[illegible] jener ersten Blütezeit der wieder auflebenden Künste in Bayern. Wie [illegible] Anfänge, welche noch ins 18. Jahrhundert zurückführen, mit beigezogen [illegible] konnten auch spätere Werke Berücksichtigung finden, wenn sie nur den [illegible] umgrenzten Epoche gewahrt hatten und von Künstlern herrührten, deren Bildungsgang noch in der ersten Jahrhunderthälfte abgeschlossen war. Von einer rigorosen zeitlichen Abgrenzung glaubte man besonders bei Kollektivgruppen einzelner Künstler, wie Spitzweg, Buerkel u. a., absehen zu können; eine geschlossene Vorführung ihres Entwicklungsganges erschien wichtiger zu sein als eine nach dem heutigen Stand der Forschung wenig zuverlässige chronologische Zerstückelung ihres Werkes. Auch durften gerade diese Partien einer besonderen Anziehungskraft sicher sein. Wenn man hierin der Vorliebe des Publikums in gewissen Grenzen Konzessionen machen durfte, so musste auch der feierlichen Veranlassung der Ausstellung und den lokalen Interessen Rechnung getragen werden. Gar manches der ausgestellten Porträts kam weniger als Kunstwerk, denn als Bildnis einer markanten Persönlichkeit in Betracht; manche der landschaftlichen Motive waren aufgenommen, nicht um ihres Kunstwertes willen, sondern weil sie als Veduten den Hintergrund abgaben für eine historische Darbietung. Auch überwog bei mancher genrebildlichen Darstellung die kulturgeschichtliche Bedeutung bei weitem ihren kunsthistorischen Wert.



Josef Hauber (1766–1834) Bildnis der Frau M. W. Loehle (1821)

Wenn es trotz eifrigen Bemühens nicht gelungen ist, die einzelnen Künstler in gleichwertiger Vertretung vorzuführen, so mag man diesem Mangel die Tatsache zugute halten, dass das Unternehmen mit Ausnahme von einigen wenigen Museen fast ausschliesslich vom bayerischen Privatbesitz bestritten werden musste. Auch kann das Dargebotene nicht als das Resultat einer

systematischen Durchsuchung der Privatkunstschätze betrachtet werden. Gerade eine gewiss sehr ergiebige Quelle, der Besitz des hohen Adels, blieb zum grössten Teil verschlossen. Hingegen trat bei den Vorbereitungsarbeiten die erfreuliche Tatsache zu Tage, dass die darzustellende Epoche in einigen noch wenig bekannten Privatsammlungen bereits gute geschlossene Repräsentation gefunden hatte. Allen voran muss hier die wertvolle Gemäldegalerie weiland Sr. Majestät des Königs Max I. im Schlosse zu Tegernsee genannt werden, deren beste Werke dank dem freundlichen Entgegenkommen S. K. H. des Herzogs Karl in Bayern zur Verfügung standen. In München selbst erwies sich die bedeutende Sammlung des Arztes Dr. Deutsch als besonders reich an geeigneten Ausstellungsobjekten. Waren aus der Kollektion des Malers Röhrer, die eine ganze Reihe von guten Edlingerbildnissen birgt, die besten Stücke nach Berlin gewandert, so bot dagegen die wohlgewählte kleine Gemäldesammlung des Generalauditeurs von Knözinger, die sich lediglich aus Werken der umgrenzten Zeit zusammensetzt, eine überaus reiche Ausbeute. Für die nachcornelianische Kunst trug die bedeutende Privatgalerie S. K. H. des Prinzregenten, die zurzeit die Räume des ehemaligen Leuchtenbergpalais schmückt, einige hervorragende Meisterwerke bei. Auch in den Sammlungen des Stabsarztes Dr. Morf-Clotten und des Kaufmanns Oppenheimer wiegt die neuere Zeit vor. Einzelne Künstler, wie Spitzweg und August Seidel, erfreuen sich in den kleineren Spezialsammlungen des Kaufmanns Eugen Spitzweg und des Oberlehrers Lothar Meilinger einer besonders glänzenden Vertretung. Auch fanden sich die im ehemaligen Besitze zeitgenössischer Künstler (L. von Klenze u. a.) vorhandenen Kunstwerke noch pietätvoll verwahrt bei den Erben der Meister vor. Den überwiegenden Bestandteil der Ausstellung bildete indes der oft wenig beachtete verstreute Privatbesitz, der erst aus der Verborgenheit wieder ans Licht gezogen werden musste.



Moritz Kellerhoven (1758–1830)
Bildnis des Hofschauspielers Franz Heigel
als Otto von Wittelsbach

Dass man in dem Gesamtbild keine empfindbaren Lücken zu beklagen hatte, ist für die Reichhaltigkeit des Münchener Lokalbesitzes ein ehrendes Zeugnis. Wenn bei manchen Meistern eine entsprechende Vertretung in Malerwerken nicht erreicht werden konnte, dann trat wohl ergänzend



Heinrich Hess (1798–1863) Grablegung Christi



Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872)
Verkündigung (1820)

Hess weniger um psychologische Charakterisierung als um gefällige Darstellung zu tun. Weit lebenswahrer wirkte trotz des geringen Materiales (Gips) die temperamentvolle Büste des Abtes Vogler von Josef Kirchmaier (1773—1845), der sich auch in der Schule Canovas die Freiheit des Blickes gewahrt hatte. Ebenso unmittelbar steht Johann Halbig (1814—82), ein Schüler Schwanthalers, in dem charaktervollen Gelehrtenbildnis des Georg Simon Ohm der Natur gegenüber, wie auch die energische Büste des Galeriedirektors G. von Dillis von Johann Stiglmair (1791 bis 1844) ein sorgsames Studium am Modell erkennen lässt.

Im ganzen freilich herrscht die Tendenz vor, alle Härten der Form zu lindern, um einem idealen Schönheitstypus möglichst nahezukommen. Aus dieser Neigung erklärt sich, dass den Meistern die Darstellung der weiblichen jugendlichen Lebensalter ganz besonders gelungen ist. Die liebenswürdige Bildnisbüste eines jungen Mädchens (Fräulein Schnorr von Carolsfeld) von Hans Gasser (1817—68) und Johann Stiglmairs hoheitsvolle liegende Mädchengestalt (Grabdenkmal des Fräulein von Mannlich, Abb. S. 98), die sich Rauchs berühmtem Sarkophag der Königin Luise als süddeutsches Gegenstück zur Seite stellt, gehören in ihrer schlichten Anmut und edlen Vergeistigung zu den erfreulichsten Werken der frühen Zeit. Auch Konrad Eberhards (1768—1859) Empfindsamkeit liegt die Idealisierung weiblicher Schönheit am besten. Seiner klassizistischen Periode entstammt die Marmorgruppe



Theodor Weller (1802–1880)
Am Münchener Viktualienmarkt (1824)

„Amor und die Muse“; später widmete er sich ganz der christlich-religiösen Kunst, deren erster namhafter Vertreter er geworden ist. Die fromme Einfalt, die seinen kirchlichen Werken („Sitzende Madonna mit Kind“) den Zauber kindlicher Naivität verleiht, ist bei Johann Schönlaub (1805—83) einer empfindungslosen Langeweile gewichen; auch im Formalen bieten dessen Reliefs





Wilhelm v. Kobell (1766–1855)

Kurbayerische Infanterie (Aquarell, 1803)

Terrasse bei Föhring (Aquarell)

„Verkündigung“ und „Samariterin am Brunnen“) wenig Persönliches. Als Bildschnitzer steht er bedeutend hinter Josef Knabl (1819—1881) zurück, der als erster mit aller Entschiedenheit auf die deutschen Vorbilder des Mittelalters zurückgreift. Ein in gotischen Formen gehaltener Hausaltar gab bei aller Kleinheit der Ausführung Zeugnis von den auf monumentale Wirkung gerichteten Bestrebungen des Meisters, dessen Hauptwerk der Hochaltar der Münchener Frauenkirche werden sollte.

Bei den freien plastischen Kompositionen der ersten Zeit ist die Antike nach der thematischen



Peter Hess (1792—1871) Das Pferderennen auf dem ersten Oktoberfeste 1810 (Aquarell)
Original im Besitze des Herrn J. Halle, München

wie formalen Seite vorerst noch tonangebend. Wie Martin Wagners Bavaria mit ihren unruhig wallenden Gewändern unschwer das Vorbild der fliehenden Niobide erkennen lässt, so finden sich auch in den sorgfältig gezeichneten Reliefreihen des Herkulesschildes von Max Widnmann (1812—95) unverkennbare Reminiszenzen an den Parthenonfries. Mit seiner formalen Geschicklichkeit, der auch der rhythmische Aufbau grösserer Gruppen gut gelingt, hält freilich die Fähigkeit, sie innerlich zu beleben, nicht gleichen Schritt. Bei dramatisch bewegten Begebenheiten, wie in der Gruppe des Nomaden, der seine Familie gegen einen Panther verteidigt, tragen seine Gestalten leicht hohles theatralisches Pathos zur Schau. Ungleich tiefer hat Friedrich Brugger (1815—70) den Geist der Antike erfasst. Über seinen Werken liegt etwas von dem beglückenden Hauche heiterer Ruhe und vollendeter Harmonie, der den Meisterschöpfungen des klassischen Altertums



Josef Hauber (1766—1831)

Phot. F. Hanfstaengl, München

Bildnis der Frau v. Mann-Tiechler

1814





Wilhelm von Kobell (1766—1853)

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Belagerung von Kosel durch die bayerischen Truppen

1808



ihre ewige Jugend verleiht. Mag er auch in seiner Typik noch gänzlich abhängig von antiken Vorbildern sein, — in der Dädalusgruppe (Abb. S. 99) wird jedermann den berühmten Zeuskopf wiedererkennen — in seinen edlen Linien und fein durchgebildeten, eleganten Formen spricht er seine eigene Sprache. Ein liebenswürdiger Zug in seiner Kunst liess ihn kleinere, dem Genre sich nähernde Themen, wie die Darstellung des „Faun mit dem Panther“ oder des „Chiron mit dem jungen Herakles“, in besonders glücklicher Weise lösen.



Albrecht Adam (1786—1862)
Der junge Künstler im Kreise seiner Familie (Aquarell, 1800)



Albrecht Adam (1786–1862) Männlicher Akt (1803)

Graziöses Spiel der Formen zeichnet auch die antikisierenden Rundreliefs Ludwig Schallers (1804—65) aus, die, in Schwindschem Geiste komponiert, anmutige Zeichnung mit trefflicher Raumeinteilung verbinden. Mehr dem kunstgewerblichen Gebiete gehören seine beiden Dichterstatuetten an, die, ebensowenig wie Widnmanns Musikerstatuetten eine tiefere Charakteristik versuchend, sich an dem fleissigen Studium des Zeitgewandes genügen lassen. Sebastian Habenschadens (1813—68) und Andreas Fortners (1809—62) lebendig gesehene Tiermodelle repräsentierten die beginnende naturalistische Richtung; in den ausgestellten, stark abgestumpften Gipsabgüssen konnten sie jedoch keinen Anspruch auf rein künstlerische Wertung erheben. Eine gewählte Sammlung von Münzen und Medaillen des Kgl. Münzkabinetts, in welcher der Medailleur Karl Voigt (1800—74) besonders reiche



Dietrich Monten (1799–1843) Der Naschmarkt in Wien (1825)

Vertretung gefunden hatte, ergänzte das Bild der Plastik in ihren intimsten Äusserungen.

Es sind keine starken künstlerischen Individualitäten, welche der Bildhauerkunst der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts ihre Physiognomie verleihen. Redliches Streben nach Vervollkommnung der Form, liebenswürdige Einzelzüge und edle Gesamthaltung können nicht dafür entschädigen, dass sich ihre Kunst in ausgetretenen, nicht entwicklungsfähigen Bahnen bewegte. Auch war die antike Ideenwelt dem nordischen Empfinden zu künstlich aufgedrängt, um dauernd die Grundlage für eine breitere wurzelechte Entfaltung bilden zu können.

Diese Erkenntnis hat sich im Kreise der Maler schon frühzeitig Raum geschaffen. Wohl war mit der Berufung Johann Peter Langers (1756—1824) aus Düsseldorf auch an der Münchener Akademie die klassizistische Richtung zu später Herrschaft gelangt, wohl hatte die stark verzopfte Anstalt der energischen Leitung dieses Mannes ein vorübergehendes Aufblühen zu verdanken, allein das ganze System des Eklektizismus, das seine Anhänger zu nachschaffender, kompilierender Tätigkeit zwang, trug bereits bei Langers Amtsantritt den Todeskeim in sich, hatten sich doch schon in der jüngeren Künstlerschaft gar manche Anzeichen einer drohenden revolutionären Auflehnung gegen das geistlose Formenwesen und den unwürdigen geistigen Drill geoffenbart. Je mehr aber die Vertreter dieser Richtung den Boden unter ihren Füssen schwinden sahen, desto mehr glaubten sie, durch gehässige Parteipolitik alle freieren Bestrebungen im Entstehen unterdrücken zu müssen. Die Annahme, erst durch Langer sei der Aufschwung in Münchens Kunstleben eingeleitet worden, ist ein weitverbreiteter Irrtum. Mit viel grösserem Rechte kann man sagen, dass seiner akademischen Tyrannis zum Trotz sich die neue, auf Galeriestudium und intimer Naturbeobachtung fussende Richtung entfaltet hat. Gerade die stärksten Talente der Zeit haben sich im Gegensatz zu dem handwerklichen Getriebe der Akademie oder zum mindesten nur in losem Zusammenhang mit ihr entwickelt.

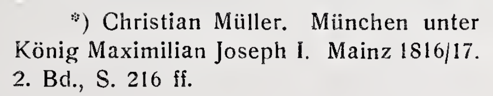
Als Langer 1806 nach München kam, fand er dort einen ganz ansehnlichen Kreis von rechtschaffenen Künstlern vor. Aus der Zeit des Kurfürsten Karl Theodor waren der 1781 zum Hofmaler ernannte Georg Edlinger aus Graz und der 1784 von Düsseldorf berufene Moritz Kellerhoven noch in Tätigkeit. Von Mannheim war dem Kurfürsten eine ganze Reihe von Künstlerfamilien — die Kobell, Quaglio, Piloty —, deren Name schon einen guten Klang hatte, nach München gefolgt. Die Künstlersippe der Hess war aus Düsseldorf eingewandert. Vom oberen

Rhein — aus Strassburg und dem Breisgau — stammten die Familien der Klotz und Dorner. Auch aus der engeren Heimat waren bereits einige tüchtige Künstler hervorgegangen: aus dem Algäu war der Historienmaler Joseph Hauber gebürtig, Oberbayern hatte in den Brüdern Dillis und in Max Wagenbauer gute Landschafter hervorgebracht. Sie alle standen in irgendwelcher Beziehung zum bayerischen Hof; soweit sie nicht als Hofmaler oder Lehrer an der alten Akademie Anstellung gefunden hatten, waren sie als Maler beim Hoftheater oder im Dienste der Gemäldegalerie verwendet. In ihrer durchweg gesunden Kunstübung überwog die Anlehnung an die alten Meister, die gerade damals in München durch die Überführung der Gemäldegalerien von Zweibrücken, Mannheim und Düsseldorf in den Mittelpunkt der künstlerischen Interessen gestellt wurden.

Joh. Peter Langers Eklektizismus, der Raffael, Correggio und die Antike zu verbinden suchte, trat ihnen scharf entgegen. Dass er diesen Kampf mit Rücksichtslosigkeit und Unduldsamkeit führte, geht aus den Worten eines Zeitgenossen, Dr. Christian Müller, deutlich genug hervor. Er schreibt 1816/17*): „Es ist sehr zu bedauern, dass von der Akademie ein unseliger Parteigeist ausgeht, der die Anstalt mit der ganzen übrigen Kunstwelt in Spannung bringt und dadurch die Zöglinge in eine peinliche Lage versetzt. Wie viel leidet nicht darunter die wahre freie Kunst! — Wehe dem Zöglinge der Akademie, der in der Bildergalerie malt, oder da nur mit dem Direktor oder den Inspektoren verkehrt! — er wird es während seines ganzen akademischen Kursus fühlen müssen, und das ist nur eine der Hauptrichtungen des akademischen Parteigeistes, welcher sich noch in unendlichen feindlichen Reibungen dartut. Die Professoren sind daran weniger schuld, als sie mit den Zöglingen der Akademie unter der Animosität anderer leiden und wider Willen und bessere Überzeugung Partei ergreifen müssen, wodurch sie in ihrer freien Kunstrichtung und Kunstbewegung gehemmt sind, ohne recht zu wissen, worüber und warum der Streit ist. Selbst die Künstler in München, welche auf keine Weise mit der Akademie in Verbindung sind, leiden oft unter jener feindlichen Reibung, die alles unfreundlich behandelt, was sich nicht an eine gewisse Partei anschliesst und ihr huldigend Weihrauch streut." Trotz alledem bezeichnet unser Gewährsmann die Akademie als eine gute Schule für die ersten Schritte in der Kunst. Es verrät seine tiefere Einsicht, wenn er die Frage aufwirft, „ob sie nicht



Johann Georg Dillis (1759—1841) Tivoli



*) Christian Müller. München unter König Maximilian Joseph I. Mainz 1816/17. 2. Bd., S. 216 ff.



Johann Jakob Dorner, d. J. (1775–1852)
Waldlandschaft im Hochgebirg (1824)

durch Parteilichkeit auf der einen und durch allzuviel Manier und ängstlichen Schulzwang auf der andern Seite das freie Aufstreben des Genius in den jungen Künstlern hindere, statt ihm in seiner Eigentümlichkeit zur schönen freien Entwicklung emporzuhelfen."

Ohne Namensnennung werden hier mit wenigen Worten die Schwächen des Systems blossgelegt, das mit Joh. Peter Langer und seinem Sohne Robert das Übergewicht erlangt hatte. Da ihre Hauptwerke in Fresken und grossen, Kultuszwecken dienenden Altartafeln bestehen, konnte die Ausstellung kein Bild ihres Wirkens entrollen. Einige wenige Porträts des alten Langer, darunter das von französischen Meistern beeinflusste angebliche Bildnis seiner Gemahlin aus der Schleissheimer Galerie zeigten ihn als technisch gewandten Künstler ohne ausgesprochene Eigenart. In einem graziösen Lünettenentwurf von der Hand seines Sohnes Robert Langer (1783—1846) glaubte man, ins Deutsche übersetzte Raffaelsche Putten zu erblicken. Eine Porträtzeichnung unterschied sich in ihrer weichlichen Auffassung wenig von den Pastellstudien der Schülerin seines Vaters, Marie Ellenrieder (1791—1863). Viel energischer trat in ihren gezeichneten Bildnissen (Selbstporträt und Bildnis ihres Gatten) die dem Langerkreise nahestehende Elektrine Stuntz (1797—1847) auf, die ihre Ausbildung in Rom in engem Anschluss an Raffaels Meisterwerke erhalten hatte. Nach ihrer Ver-



Domenico Quaglio (1786–1837) Freiburg in der Schweiz (1820)

ehelichung mit Freiherrn von Freyberg widmete sie sich ganz der Darstellung des intimen Familienlebens, dem sie in reizvollen Kinderstudien idyllische Züge abzulauschen wusste.

Die Spuren der einst so wichtigen Langerschen Schule sind längst fast gänzlich verwischt, indes die von ihnen so heftig befehdete volkstümliche Kunst heute noch in den eingesessenen Münchener Familien eine namhafte Vertretung aufweist. Die erste Stelle nimmt erklärlicherweise das Porträt



Max Josef Wagenbauer (1775—1829) Herbstliche Viehweide (1823)

ein. Mit der allmählichen Erstarkung des Bürgertums wuchs der Bürgerstolz und mit ihm ging das wiedererwachende Bedürfnis Hand in Hand, die eigenen Züge den Nachkommen in guten Bildnissen zu überliefern. Diesen Wunsch, wenn auch nur in bescheidener Weise zu erfüllen, dünkten sich die höfischen Bildnismaler vielfach zu vornehm; man brauchte bürgerliche Malermeister, die um geringe Entlohnung gute Kunstwerke lieferten. Johann Georg Edlinger*) (1741—1819) war einer der ersten, welcher diese Kluft zwischen aristokratischer und bürgerlicher Kunstübung überbrückte. Seine Kunst bewegte sich nicht nur in den höheren gesellschaftlichen

*) Nach den neuesten Forschungen von Hans Brandstetter (Grazer Tagespost No. 359, 1906) sind seine richtigen Taufnamen Josef Georg. Er wurde laut Taufmatrikel am 1. März 1741 als Sohn der Gärtnerleute Josef und Theresia Edlinger geboren und am gleichen Tage getauft.

Sphären, er wusste auch in den einfacheren bürgerlichen Kreisen das Interesse an einer ungekünstelten Darstellung zu erwecken. Unbekümmert um den akademischen Kunstbetrieb hatte er sich an den alten Meistern der Galerien, vor allen den Holländern, seinen Stil gebildet. Er kleidet die Darzustellenden nicht erst in ihren schönsten Staat, sondern schildert sie, wie er sie gerade antrifft, oft in genremässiger Auffassung mit den unzweideutigen Attributen ihrer häuslichen Tätigkeit. Seine Frauenwelt ist ein derbes, schlagfertiges Geschlecht; das Anmutige liegt ihm



Joh. Adam Klein (1792—1875) Jahrmarkt in Berchtesgaden (1830)

ziemlich fern; seine Männer sind biedere Typen mit offenem schlichtem Sinne. In dem grossen Gruppenbild der Familie des Hofbildhauers Boos (Tafel 2) ist die Tradition der höfischen Bildnismalerei des 18. Jahrhunderts noch deutlich zu erkennen. Zumeist jedoch ist (vergl. das Bildnis der Frau Professor Kefer, Abb. S. 100) seine Technik grob, seine pastos aufgetragenen Farben, die durch einen einheitlich braunen Ton zusammengehalten werden, wirken schmutzig. An Lebendigkeit der Haltung aber übertreffen diese prima vista gemalten Porträts — die Ausstellung brachte auch einige Studienköpfe — bei weitem seine sorgfältig durchgeführten Konterfeis. In seiner rücksichtslosen Ehrlichkeit steht er in seiner Zeit ganz vereinzelt da. Weder der unbedeutende Ignaz Alois Frey (1754—1835), der Edlingers Erbe in der zünftigen Bildnismalerei antrat, noch sein Konkurrent an der Akademie Josef Hauber (1766—1834) vermochten sich zu gleicher Unmittel-



Max Josef Wagenbauer (1775—1829)

Phot. F. Hanfstaengl, München

Bei Schäftlarn
1820





Heinrich Maria Hess (1798—1863)

Phot. F. Hanfstaengl, München

Mädchenbildnis

1816



barkeit der Naturauffassung aufzuschwingen. Haubers Künstlertum wurde bisher nach den unselbständigen Altarbildern beurteilt, die er nach üblichem Schema für die Münchener Kirchen anfertigte. Dass er als Porträtist ungleich Bedeutenderes schuf, kam erst in der Ausstellung zur Geltung. Das figurenreiche Familienbild vom Jahre 1811 (Abb. S. 101) überraschte durch die lebendige Gesamtwirkung, die unbeeinträchtigt durch die zeichnerischen Schwächen auch nach



Heinrich Buerkel (1802—1869) Fahrendes Volk (1829)

der koloristischen Seite gute Ansätze aufweist. Seine absolute Naturtreue, die oft an Pedanterie grenzt, zeigte das energische Porträt der Frau Walburga Loehle (1821, Abb. S. 102), in der peinlichen Genauigkeit alles Beiwerks zugleich ein zuverlässiges Modebild. Seine robusten Männertypen (Maler Ferdinand Kobell, Bergwerkskassier Borzaga, Paul Ebenböck) weisen kräftiges vollblütiges Inkarnat auf. In dem liebreizenden Bildnis der jugendlichen Gattin des nachmaligen Staatsrates v. Mann-Tiechler (Tafel 3), das sich durch frische Farben auszeichnet, gab er den Beweis, dass er sich bei aller Sachlichkeit doch auch den Blick für liebliche Anmut gewahrt hat. Im ganzen ist sein Stil viel selbständiger als der seines Kollegen an der Akademie Moritz Kellerhoven (1758—1830). Vorzugsweise in Antwerpen an der vlämischen Kunst des 17. Jahr-

[illegible] gebildet, suchte dieser Meister in eleganter Pose und lebhafter Farbengebung das Vorbild van Dycks nachzuahmen. Das warme Inkarnat seiner frühen Bildnisse — Abt Berthold von Steingaden, Hofschauspieler Franz Heigel (Abb. S. 103) — weicht in seinen späteren Werken wie in den Bildnissen des Hofkammerrates Hebberling und seiner Gattin einem silberigen Gesamtton. Auch fällt dem Streben nach gesuchter Vornehmheit (Bildnis des Herzogs Pius August, 1815) leicht die Schärfe der Charakteristik zum Opfer.

Seine eigenen Wege ging der heute fast gänzlich vergessene Matthias Klotz (1748—1821), der seit 1778 in München am Hoftheater als Landschaftsmaler beschäftigt war. Seine farbentheoretischen Studien — er ist Verfasser einer gegen Goethe sich wendenden Farbenlehre — hat dieser merkwürdige Künstler gelegentlich auch als Porträtmaler in die Praxis umgesetzt. Die wenigen bekannten Tafeln seiner Hand sind stark nachgedunkelt. Trotzdem verraten sie heute noch, namentlich in der Behandlung des Kostüms, eine Ausbildung des farbigen Sehens, wie sie kaum ein zweiter seiner Zeitgenossen erreicht hat. In dem Bildnis des Franz Amberger (1812) arbeitet er vielleicht zu sehr mit dem von ihm als „tote Unfarbe" bezeichneten dunklen Tone, in dem er die einzig richtige Neutralität aller Buntheit erblickte; nur einige diskrete bunte Farbflecken — das Rot der Halsbinde, das Gelb der Weste — durchbrechen die tiefen Tinten des dunklen Rockes. Hart und kalt modelliert heben sich von dieser Umgebung die scharf beleuchteten Gesichtszüge ab. Das reiche Kostüm einer Bäuerin (Abb. S. 104) gibt ihm mehr Gelegenheit, die Kontrastwirkung fein nüancierter Farben (dunkel-scharlachrot und olivgrün) zur Geltung zu bringen und eine harmonische Zusammenstimmung mit neutralen silbergrauen Tönen zu versuchen. Die Zuschreibung des Bildes eines höheren Staatsbeamten an Klotz wird sich des viel lebhafteren Inkarnates wegen kaum halten lassen. In der Eleganz der Durchführung übertrifft ihn sein Sohn Simon Klotz (1777—1825), dessen Bildnisse des Hofmusikers und der Hofschauspielerin Cramer jedoch zu sehr von einem düsteren schwärzlichen Gesamtton beherrscht sind, als dass von einer koloristischen Wirkung gesprochen werden könnte. Das gleiche gilt von einem tüchtigen Porträt (Kaufmann Hanselmann) des als Lithograph bekannteren Franz Michael Veit (1799—1846).

Den Vertretern der Münchener Porträtkunst reiht sich nicht unebenbürtig an der Bamberger Andreas Theodor Mattenheimer der Ältere (1752—1810), der in dem Bildnis einer älteren Frau (aus der Bamberger Galerie) eine überaus lebendige Auffassung mit sorgsamer Durchbildung des Kostümlichen und ansprechender Farbengebung zu vereinigen weiss.

Es ist ein durchweg gesundes künstlerisches Empfinden, das aus allen diesen Werken der ersten Zeit spricht. Auf bester malerischer Tradition fussend, mit gutem Schulkönnen ausgerüstet, haben diese Meister den ihrem einfachen, deutschen Wesen entsprechenden künstlerischen Ausdruck gefunden und damit die Grundlage für eine volkstümliche Entfaltung der Kunst geschaffen. Ihren Zeitgenossen freilich genügte dieses langsame Fortschreiten nicht. Der alte Erbfehler der Deutschen, alles Fremdländische höher einzuschätzen als die eigenen Errungenschaften, führte damals zu einer für die weitere Entwicklung folgenschweren Berufung.



Wilh. Lindenschmit, d. Ä. (1806—1848)
Selbstbildnis

Durch Joseph Stieler (1781—1858), der in Paris unter Gérard seine Ausbildung gefunden und am Hofe des Vizekönigs in Mailand die Geschmacksrichtung der höfischen Kreise kennen gelernt hatte, wurde (1812) auch in München das seicht-konventionelle, französische Modebildnis eingeführt. Wir sehen heute in den meisten seiner liebenswürdig idealisierten, aber innerlich leblosen Gestalten, deren elegante Haltung das Entzücken seiner Zeitgenossen bildete, nicht viel mehr als interessante kulturhistorische Dokumente (vergl. z. B. das Bildnis des Königs Max am Schreibtisch). Die Grazie seiner einst vielbewunderten Mädchengruppen (Bildnisse der königlichen Prinzessinen) erscheint uns, da sie mit seinem technischen Können nicht im Einklang steht, mühsam und gesucht. Nur wenn der Künstler, wie etwa bei den Bildnissen aus seiner eigenen Familie (seine Gattin im Brautschmuck, seine jugendliche Tochter) sich von dem Zwange der Mode frei fühlt, findet er auch herzlichere Töne. Freilich fällt neben solch warmen sonnigen Werken (Tafel 11) die glatte trockene Malweise seiner Durchschnittsbilder nur umsomehr in die Augen. Sein Schüler Friedrich Dürck (1809—84) wendet, wie das vornehm edle Porträt der Frau v. Klenze (1839) zeigte, der Durchbildung des Details grössere Sorgfalt zu und ist bestrebt, seinen Bildnissen durch individuellere Auffassung tieferes Leben einzuhauchen. In Franz Xaver Winterhalter (1806—73), der in der Ausstellung mit zwei Bildnissen aus seiner Frühzeit nur unzureichend vertreten war, hat die von Stieler begründete Schule ihren Höhepunkt erreicht.

Neben dieser vielbeschäftigten Gruppe von Bildnismalern konnte sich Ferdinand Freiherr v. Lütgendorff-Leinburg (1785—1858) in München nicht behaupten. Der unverdienten Vergessenheit hat ihn erst die Ausstellung wieder entrissen. Das grosse Gruppenbild (Familie des Holzhändlers Berger) vom Jahre 1839 erwies sich nicht nur in seiner lebensvollen Charakterdarstellung, sondern auch in seiner malerisch-harmonischen Abstimmung (olivgrün zu rotbraun) als eine höchst achtbare Leistung. Auch Theodor Mattenheimer d. J. (1787—1850) aus Bamberg ging in seinen Bildnissen (Porträt der Frau Prof. Schönlein) auf warme tonige Wirkung aus.

Das Eindringen der französischen Art in den noch nicht gefestigten heimischen Kunstbetrieb ist umsomehr zu bedauern, als nicht viel später auch bei den Münchener Künstlern die für manches junge Talent so verhängnisvollen Pilgerfahrten nach Italien in Aufnahme kamen. Was damals als beneidenswerter Vorzug im Leben eines angehenden Malers aufgefasst wurde, ein mehrjähriger Aufenthalt in der ewigen Stadt, will uns heute vielfach nur als ein Abirren vom Wege einer gesunden bodenständigen Entfaltung dünken. Weniger starke Begabungen erlagen

dort unrettbar den nivellierenden Einflüssen eines moralisierenden Kunstkreises, dem wegen seiner starken religiösen Tendenzen von den Zeitgenossen der Spottname „Die Nazarener“ beigelegt wurde. Heinrich Hess (1798—1863) ist ein typisches Beispiel für einen solchen Entwicklungsgang. Mit verheissungsvoller Originalität setzen seine Erstlingswerke ein. Das schlicht anmutige Bildnis seiner Schwester und der kräftige Männerkopf seines Vaters, des Kupferstechers Hess, sind von einer Frische, die nur ein unverbildetes Naturstudium sich wahren konnte. In den beiden treuherzigen Mädchenbildnissen seiner jugendlichen Schwägerinnen (Tafel 6, Abb. S. 105) erreicht er eine ganz erstaunliche Kraft plastischer Wirkung und tiefer satter Farbengebung. Ein



Moritz v. Schwind (1804—1871) Schwind und Bauernfeld auf dem Leiterwagen

fünfjähriger Aufenthalt in Rom genügte, dieses mutig aufstrebende Talent, das sich in München dem herrschenden Schulzwange nicht unterwerfen wollte, völlig zu beugen. Wenn schon das Bildnis seiner Braut (vom Ende der zwanziger Jahre) ihn ganz in der römischen Anschauungsweise befangen zeigt, so hat er vollends in dem lebensgrossen Porträt des Abtes Paulus Birker (vom Jahre 1854) bei aller Tüchtigkeit jede persönliche Note eingebüsst. Noch klarer tritt das Preisgeben der eigenen Individualität in seinen Historienbildern zu Tage. Die „Grablegung“ aus der Theatinerkirche (Abb. S. 106) ist in der Typik gänzlich von Raffael abhängig und wirkte auch in den Farben neben anderen römischen Werken wie etwa Alexander Seitz’ (1811—88) Kopie nach Overbecks Fresko „Verkauf des Josef“ ziemlich stumpf und matt. Seine Hauptttätigkeit entfaltete Hess nach seiner Berufung an die Akademie in Freskomalereien religiösen Inhalts, für deren kompositionellen Aufbau die Ausstellung in einigen kleinen Entwürfen nicht gerade charakteristische Proben brachte.

Aus der gleichen Empfindungssphäre des römischen Kreises wuchsen die lieblichen weichen Madonnenbilder der schon erwähnten Elektrine Stuntz hervor, sowie das grosse Altargemälde „Die Heimsuchung Mariae“, das Franz Xaver Glink (1795—1873) als Beleg für seine in Rom erlangte Kunstfertigkeit der Akademie überwies. In dem einst populären Idyll „Die heilige Familie“ des ehemaligen Langerschülers Joseph Schlotthauer (1789 bis 1869), der erst durch Cornelius in diese Kunstrichtung hereingezogen worden war, ist ein stärkerer Einschlag deutschen Wesens zu spüren. Sein Schüler Johann Schraudolph (1808—79) verliert sich in dem Altarbilde „Die Verehrung Mariae“ ganz in sentimental süsslicher Schönmalerei.



Moritz v. Schwind (1804—1871) Der Hochzeitsmorgen

In diesem Zusammenhang muss auch das Verkündigungsbild (Abb. S. 106) von Julius Schnorr von Carolsfeld (1794 bis 1872) genannt werden, das der junge Künstler in den ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes für seinen Gönner Baron Ampach gemalt hat. Tiefempfundene Innigkeit und edle Formenschönheit verbinden sich bei diesem reizvollen Werke in vielversprechender Weise mit einer bewunderungswürdigen Sorgsamkeit der malerischen Ausführung. Der Blick durch die weinlaubumrankte Loggia des Hintergrundes auf das Tibertal mit der fernen Peterskuppel ist ein Meisterstück von Feinmalerei. Inwieferne hier die Einwirkung seines Freundes Ferdinand v. Olivier in Wien durch die römischen Einflüsse modifiziert wurde, diese Frage bedürfte erst noch der Untersuchung.

Ähnliche miniaturartig feine Wirkung erstrebt der wenig bekannte Theodor Weller (1802—80) in seinem in Rom entstandenen Campagnabild, das die bunten Farben einer malerischen Staffage in der diskret gelblichen Tönung einer Abendstimmung aufgehen lässt. Seine beiden Münchener Szenen, „Am Viktualienmarkt“ (Abb. S. 107) und „Bockkeller“, interessierten in ihrer glatten Malweise mehr als kulturgeschichtliche Darstellungen, wiewohl auch bei ihnen der Versuch einer harmonischen Zusammenstimmung kräftiger Farben anzuerkennen ist. Diesen

echten Volkstypen stellten sich ergänzend Georg Wanderers „Münchener Bürgermädel am chinesischen Turm“ zur Seite. Von dem noch ziemlich kleinstädtischen Treiben der jungen Residenz gab eine Darstellung des Marienplatzes aus dem Jahre 1828 von G. (?) Fries (Abb. S. 97) ein anschauliches Bild. Den Traditionen der venezianischen Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts folgend, staffiert dieser unbekannte Künstler sein Architekturstück in naiver Weise mit allen möglichen städtischen und ländlichen Typen aus, wobei ihm allerdings das Gefühl für die Grössenverhältnisse einigermassen verloren geht; dagegen zeigt er sich in Beherrschung der Luft- und



Eugen Neureuther (1806—1882) Familienszene (1835)

Lichtperspektive als gut geschulter Meister. Wie die modernen Künstler heute ihren Prospekten vielfach die Photographie zu Grunde legen, so wussten sich auch die älteren bei solchen Aufnahmen eines mechanischen Hilfsmittels zu bedienen, der Camera obscura. Der Verwendung dieses Apparates verdankt die grosse, vom Dache des Hoftheaters aufgenommene Gesamtansicht von München (Aquarell von G. Seeberger † 1888) aus den letzten Regierungsjahren des Königs Max ihre perspektivische Genauigkeit. Auf dem gleichfalls aquarellierten Panorama von J. Maier (der Standpunkt ist der Turm der Peterskirche) sind bereits einige der glanzvollen Bauten König Ludwigs I. zu sehen; es entstammt demnach dem Anfang der 30er Jahre. Auch hier ist eine sittenbildliche Staffierung in bescheidenen Grenzen versucht. Gleichwohl kann dieser ganzen Gruppe nur bedingte künstlerische Bedeutung beigemessen werden.



Ferdinand von Olivier (1785 – 1841)

Phot. F. Hanfstaengl, München

Schloss Weikersdorf in Baden bei Wien
1826





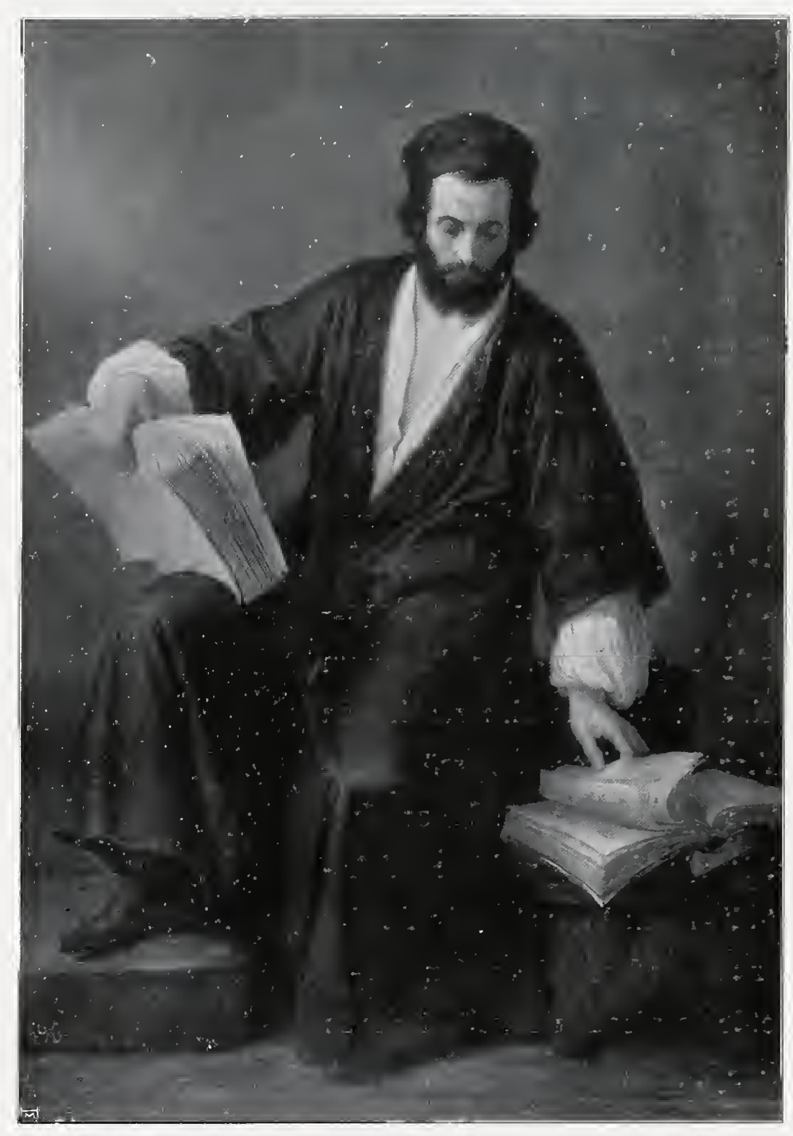
Heinrich Buerkel (1802—1869)

Phot. F. Hanfstaengl, München

Italienischer Wald (Studie)



Wie die Darstellung historischer Denkwürdigkeiten zugleich als künstlerisches Problem aufgefasst werden kann, darüber belehrte seine Zeitgenossen zuerst Wilhelm v. Kobell (1766—1853). Das historische Museum der Stadt München besitzt von ihm die Schilderung des ersten Pferderennens auf der Theresienwiese, das aus Anlass der Vermählung des Kronprinzen Ludwig (1810) veranstaltet wurde. Keines seiner Werke offenbart so deutlich die prinzipiellen Neuerungen seiner Kunstanschauung. In der Bildanlage noch von den alten Holländern abhängig, wagt Kobell es hier, sich von dem üblichen verstandesmässigen Verfahren zu emanzipieren, alle, auch die dem Auge in Wirklichkeit nicht mehr erkennbaren Einzelheiten peinlich genau durchzubilden. Durch primitives Nebeneinandersetzen einzelner Farbtupfen erlangt er eine Geschlossenheit und Lebhaftigkeit der malerischen Abtönung, die an die Effekte unserer Pointillisten denken lässt. Wie richtig seine Berechnung war, ging aus einem Vergleich mit dem gleichzeitigen Aquarell (Abb. S. 108) des jugendlichen Peter Hess (1792—1871) hervor, der dasselbe Rennen von ungefähr dem gleichen Standpunkte aus aufgenommen hat; es zeigte sich deutlich, dass die fleissigere Detailausführung, wie sie die andere Technik erlaubt, keineswegs im stande ist, auch die gleiche Gesamtwirkung hervorzurufen. Leider steht dieser Versuch Kobells im Lebenswerk des Meisters auch ziemlich vereinzelt da. Eine Reihe von interessanten aquarellierten Militärszenen und die anmutige sittenbildliche Darstellung „Auf der Terrasse in Föhring“ (Abbildungen S. 107) lassen vielmehr seine zeichnerischen Qualitäten erkennen. Besondere Sorgfalt ist stets der Hintergrundlandschaft beigelegt, ja man kann sagen, dass bei dem grossen, Aufsehen erregenden Bilde „Die Belagerung von Kosel“ (Tafel 4) die Militärgruppe zur untergeordneten Bedeutung der Staffage herabsinkt neben dem prachtvollen Naturschauspiel, das hier der Künstler in der Schilderung des heraufdämmernden kalten Wintertages gibt. Kobell war in seiner Stellung als Akademieprofessor Lehrer der Landschaftsmalerei. Das hatte zur Folge, dass auch seine geschichtlichen Schlachtendarstellungen in den offiziellen Kunstkreisen nicht der Historienmalerei, sondern der Gattungsmalerei



Wilhelm Kaulbach (1804–1874) Lesender Mann (Faust?)



J. Michael Schnitzler (1782–1861)
Stallhasen (1821)

zugewiesen wurden. Vielleicht hat ihn aber gerade diese geringere Wertung vor der drohenden akademischen Verflachung bewahrt. Bei vielseitiger Veranlagung auch als Tiermaler Gutes leistend, erfreute er sich bei seinen Zeitgenossen als Maler von Pferdebildnissen, die er gerne genrebildlich ausstaffierte, einer besonderen Hochschätzung. Mit dem Emporblühen des bayerischen Hoflebens im engsten Zusammenhange stehend, eröffnete dieses Spezialfach den jüngeren Künstlern ein neues Arbeitsfeld.

Albrecht Adam (1786—1862), der Konditorssohn aus Nördlingen — in dem auf S. 109 reproduzierten Aquarell führt uns der junge Künstler in den Kreis seiner Familie —, dessen erste kraftvolle Arbeiten aus seiner Nürnberger Zeit (vergl. den männlichen Akt auf S. 109) so vielversprechende Anlagen verraten, ist bald ganz in den Strudel dieser Moderichtung gezogen worden. In seinem Künstlertum innerlich noch nicht gefestigt, war er schon mit Aufträgen überhäuft; als er vollends während der Kriegsjahre als künstlerischer Begleiter des Prinzen Eugen v. Leuchtenberg in den Dienst der Tagesereignisse gestellt wurde, nahm seine Ausdrucksweise rasch den Charakter eines unpersönlichen Registrierens an. Die so entstehenden fleissigen Augenblicksstudien wurden später im Atelier zu verallgemeinernden Geschichtsepisoden erweitert, deren Komposition gewiss sehr kunstvoll ist, deren Farben jedoch gegenüber der frischen Geschmeidigkeit seiner frühen Werke (Gestüt Rorenfeld, Marstallhof) stark abgeflaut sind. Eine Probe gibt die auf Tafel 10 wiedergegebene Darstellung der „Einnahme von Malborghetto“ aus dem imposanten Schlachtenzyklus auf Schloss Seeon. Von seinen Reiterporträts brachte die Ausstellung in dem



Robert Eberle (1815–1860) Landschaft mit Schafherde (1844)

Bildnis S. K. H. des Prinzen Luitpold als Artillerieoffizier und in einem, wohl aus der Erinnerung gemalten, glanzvoll gehaltenen Bilde Napoleons auf dem obligaten Schimmel einige gute Beispiele. In ähnlicher Weise betätigte sich der schwächere Dietrich Monten (1799—1843) als Maler von militärischen Bildnissen und friedlicheren Manöverszenen (vergl. den Naschmarkt in Wien, Abb. S. 110).



Benno Adam (1812—1892) Ein Esel (1842)

Auch Montens Lehrer, Peter Hess selbst, den wir schon flüchtig erwähnten, entfernt sich immer mehr von der Auffassung seines einflussreichen Lehrers Kobell. In der Ausstellung kam er zumeist mit frühen Werken zu Wort, die zwar kräftig gemalt, aber doch in ihrer Haltung noch ziemlich unfrei sind. Seine auf gewissenhafteste zeichnerische Durchführung gerichtete Kunstanschauung bekundete die grosse Darstellung einer historisch denkwürdigen Jagdpartie bei Baron Eichthal*) (Tafel 9). Ein Porträtstück im grossen wendet dieses Bild auch der Behandlung des genreartigen Beiwerkes die grösste Sorgfalt zu. Das tote Wild im Vordergrund ist mit minutiöser Feinheit durchgebildet; im Landschaftlichen freilich bleibt die Wirkung bei konventioneller Färbung starr und leblos.

Alle diese Meister, auch der Peter Hess in seinen Frühwerken verwandte Freiherr von Heideck (1788—1861), versuchen sich auch in rein landschaftlichen Motiven; es scheint fast, als ob sich des letzteren Eigenart klarer in seinen frisch gesehenen ländlichen Szenen und



Friedr. Johann Voltz (1817—1886) Stallinterieur

*) Die Tradition, mitgeteilt durch Herrn Georg Kurz, hat die Namen der Teilnehmer bewahrt: Am Rande des Forstes bei Ebersberg haben sich unter einer mächtigen Buche Baron Sigmund v. Eichthal mit seinen Söhnen Rudolf (r.) und Karl (l.) sowie Graf Josef von Tauffkirchen und Forstinspektor Schultze zum Picknick niedergelassen. Der Jagdherr nimmt den Bericht des Oberjägers Loibl entgegen, der mit erhobenem Arme neben dem Kgl. Revierförster Hügele und dem Eichthalschen Jäger Merz steht. In der Gruppe der Jagdgäste lagern (von l. nach r.) in der ersten Reihe: Buchhalter Scheuermann, Hauptmann Freiherr von Könitz (liegend), Kaufmann Schindler, Bankier Josef Maier, Maler Professor Franz Kobell; in der zweiten Reihe gewahrt man den Landrichter Hoess von Ebersberg, den Maler Professor Restallino und den Hauptmann Hügler; die Stehenden der dritten Reihe sind: Advokat Hungertshausen, Freiherr Bernhard von Eichthal und vorne rechts der Künstler selbst. Die Jagd wurde auf die Nachricht vom Tode des Königs Max jäh abgebrochen.

griechischen Meeresstudien ausspräche, als in seinen schematisierenden Kampfepisoden aus dem spanischen Kriege.

Die Landschaft als Gattungsmalerei erfreute sich in der ersten Zeit unter König Max, der sie besonders förderte, einer weitgehenden Pflege. Sie entwickelt sich zunächst im Anschluss an die alten Meister der Galerien. Die Lichtprobleme Claude Lorrains tauchen neubelebt auf in den



Karl Rottmann (1798—1850) Dachsteinlandschaft

von zartem Duft erfüllten italienischen Motiven (vergl. Tivoli S. 111) der Brüder Johann Georg Dillis (1759—1841) und Cantius Dillis (1779—1856). In ihren oberbayerischen Landschaften, in denen eine schematische Gegenüberstellung von blauvioletten Tönen der Ferne zu herbstlich braunen Vordergrundfarben vorherrscht, machen sie sich, in ihrer Arbeitsweise kaum von einander zu scheiden, den saftigen Farbenauftrag der italienisierten Holländer zu eigen. Auch in Simon Warnbergers (1769—1847) Gemälde „Der Nemisee“, sowie in den frühen Städteansichten „Landshut“ und „München“ von Johann Jakob Dorner d. J. (1775—1852) ist die Nachahmung des französischen Meisters in der Luftbehandlung und Tiefenwirkung noch zu erkennen. Sie klingt aus in dem Bilde „Das Isarthal bei Föhring“ (1817), das einen tüchtigen

Liebhabermaler, den Stabskassier Martin Martin (1792—1850) zum Autor hat. Dorners weitere Entwicklung steht unter der Einwirkung der nordischen Gebirgsromantik Everdingens (Waldlandschaft im Hochgebirg, Abb. S. 112). Die tiefe kraftvolle Sättigung der Farben, die seine besten Werke (Landschaft mit Steg, 1816) auszeichnet, ist bei seinen späten Arbeiten ganz einer nervösen, kleinlich bunten Tupfmanier zum Opfer gefallen.

Das selbständigste Talent dieser älteren Generation ist Max Josef Wagenbauer (1775—1829), aus Grafing gebürtig, ein Schützling des Königs Max. Von den Niederländern ausgehend — die Beeinflussung durch Jan Brueghel, Potter, Cuyp ist unverkennbar —, nimmt



Karl Rottmann (1798—1850) Motiv aus der bayerischen Hochebene (1846)

der Meister in unermüdlichem Studium die Natur selbst zu seiner Lehrmeisterin. Eine reiche Auswahl seiner Werke liess seinen Entwicklungsgang ziemlich klar überschauen. Von der altmeisterlichen, tonigen Tiefe der beiden grossen Tierstücke („Stier“ und „Ziegenböcke“) gelangt er in der Folge zu einer mehr zeichnerisch detaillierenden Durchbildung der Landschaft, ohne jedoch auf einheitliche Stimmung zu verzichten. Seine Staffage ist meist sehr einfach: ein einsamer Jäger in der Waldlichtung, die zwischen den Buchenstämmen hindurch einen entzückenden Ausblick in ein Flusstal gewährt (vergl. Schäftlarn, Tafel 5), ein von den letzten Strahlen der untergehenden Sonne umspielter Reiter im Dämmerlicht eines Waldrandes, ein paar Kühe und Schafe, seitlich scharf beleuchtet (vergl. Abb. S. 113), genügen ihm, um die mit grösster Sorgfalt



Friedrich Bamberger (1814—1873) Gibraltar (1845)

studierte Vegetation zu einem organisch belebten Naturausschnitt zu runden. Den verschiedenen Charakter der Jahreszeiten: die quellende Frische des Frühlingsgrüns, die warme Behaglichkeit der milden Sommerabende und die ersterbenden Farben der herbstlichen Matten erfasst er mit gleicher Treue. Nur der winterlichen Landschaft scheint der Meister, der seine Bilder vielfach auch draussen in der Natur malte, abhold gewesen zu sein.

Auch in der Genremalerei setzte bald ein frischer, lebhafter Zug ein. Nachdem noch ihr ältester Vertreter Jakob Dorner d. Ä. (1741—1813) die holländische Tradition im Sinne Gerard Dous weitergeführt hatte, brach sich mit Johann Adam Klein (1792—1875) aus Nürnberg eine realistisch volkstümliche Schilderungsart Bahn. Den Glanz und die Klarheit seiner Erstlingswerke (Schiffszug, Ungarisches Fuhrwerk) büsst Klein zwar während eines Aufenthaltes in Italien ein; doch bergen seine lebendig komponierten Bilder (vergl. Jahrmarkt in Berchtesgaden, Abb. S. 114) stets eine solche Fülle von ergötzlichen Einzelheiten, dass man über deren noch ungelenke Ausführung leicht hinwegsehen kann. Etwas von dieser Erdenschwere haftet auch noch den Werken (vergl. Abb. S. 115) des beliebten Vielmalers Heinrich Buerkel (1802—69) an, der sich nach den ersten von den Niederländern (Wouwerman) abhängigen Versuchen gleichfalls in Italien den Blick für die Reize des Lichtspieles (vergl. die Studie „Italienischer Wald", Tafel 8) und der landschaftlichen Stimmungswerte geschärft hat. Seine Vorliebe für das italienische Hirten- und Brigantenvolk überträgt er in Deutschland auf das urwüchsige Treiben der bäuerlichen Bevölkerung. Karl Altmann (1800—61) bewegt sich in seiner Darstellung einer schwäbischen Bauernkirchweih in ganz ähnlichem Kreise. Die übrigen Vertreter dieses volkstümlichen Genres wie Heinrich Adam (1787—1862), August Schelver (1805—44), Heinrich Marr (1808—71) und Johann Phil. Heinel (1800—43) sinken rasch zu bedeutungsloser Oberflächlichkeit herab. Mit Unrecht vergessen aber ist Lorenz Quaglio (1793—1869), der die intimen Gebräuche der oberbayerischen Bauern zum Gegenstand seiner Studien gemacht hat. Seine nicht sehr zahlreichen Ölbilder sind zwar in der Zeichnung noch unfrei, enthüllen in der malerischen Ausführung aber oft überraschende Feinheiten der Lichtabstufung und perspektivischen Tonwirkung. Für die Reproduktion eignete sich am besten das sonnige Familienidyll vom Starnberger See (vergl. Tafel 1), ein echtes wahres Zeitbild, das sich den Glanz seiner lebhaften Farben frisch bewahrt hat.

Lorenz' älterer Bruder Domenico Quaglio (1786—1837) leitete mit seinen altertümlich staffierten Architekturbildern die Richtung ein, welche durch den Hinweis auf die erhaltenen Bauwerke den Sinn für die mittelalterliche Bauweise zu erwecken suchte. Seinen Prospekten (Freiburg in der Schweiz, Abb. S. 112, Brügge) glaubte er durch kompositionelle Zutaten erst den

geforderten bildmässigen Zuschnitt geben zu müssen. Gelegentlich nahmen wohl auch die grossen Baumeister selbst — Leo v. Klenze, Gärtner — den Pinsel zur Hand, um die Erinnerung an ihre südlichen Reisen in gewissenhaften Veduten (Capri, Amalfi) festzuhalten. Ihrer hart kolorierenden Art setzt die professionelle Architekturmalerei eine stimmungsvoll malerische Auffassung entgegen. Als deren bester Repräsentant darf Michael Neher (1798—1876) gelten, der seine Kirchenprospekte (Münster zu Ulm, Kirche in Heilbronn) zugleich genrebildlich einzukleiden weiss. Wenn Albert Emil Kirchner (1813—85) bei seinen architektonischen Motiven auch die landschaftliche Umgebung in den Kreis seiner Betrachtung zieht, so beschränken sich Eduard Gerhardt (1813—88) und Ivo Vermeersch (1810—52) bei ihren Bildern aus Spanien und Italien (Alhambra, San Marco in Venedig) zumeist auf eine koloristische Belebung der reinen Architekturgebilde. Weniger Selbständigkeit bekunden Friedrich Eibners (1825—77) Werke, wie z. B. sein „Vogeltor in Augsburg". Sie alle gehen von vedutenhaft treuer Zeichnung aus, verlieren sich aber bei der bildgerechten Ausführung allmählich in naturentfremdeter Atelierroutine.

Wir sind in Verfolgung dieser Sondergruppe bereits in den zweiten Abschnitt unserer Ausstellung eingetreten, welcher die Entwicklung der Kunst unter König Ludwig zur Anschauung



August Seidel (1820—1904) Gewitterlandschaft

bringen sollte. Die der ganzen Epoche zunächst den Stempel ihres Geistes aufdrückende Persönlichkeit war Peter Cornelius (1783—1867), von König Ludwig zur Leitung der Münchener Akademie berufen. Von der gewaltigen künstlerischen Betätigung dieses Mannes konnten die wenigen ausgestellten zeichnerischen Entwürfe zu den Fresken der Pinakothekloggien naturgemäss nur eine unzureichende Vorstellung geben; dagegen legten von seinem organisatorischen Eingreifen in das Münchener Kunstleben die vielen in seiner Gefolgschaft neuauftauchenden Künstlernamen beredtes Zeugnis ab. Der von ihm berufene Heinrich Hess wurde bereits in anderem Zusammenhang erwähnt. Gleichzeitig mit diesem Meister kam von Rom Julius Schnorr v. Carolsfeld (1794—1872), dem alsbald der grosse Auftrag zuteil wurde, die neuen Säle der Residenz mit Freskenzyklen auszuschmücken; ein kleines Tafelgemälde, „Siegfrieds Rückkehr", und einige Entwürfe, „Treuga Dei" und „Versöhnung Friedrich Barbarossas mit dem Papste", wiesen auf diese seine Hauptarbeit hin. Wenn schon ein selbständiger Künstler wie Schnorr bei diesen historischen Kompositionen viel von seiner ursprünglichen Frische verloren hat, kann es nicht wundernehmen, dass ein schwächeres Talent wie Wilhelm Lindenschmit, d. Ä. (1806—48) bei ähnlichen Aufgaben seine Individualität fast ganz eingebüsst hat. In dem figurenreichen Tafelbilde „Die Schlacht bei Pressburg" hätte man wohl kaum den frühgereiften Meister wiedererkannt, der als Jüngling mit so feinem Farbenempfinden sein eigenes Bildnis (vergl. Abb. S. 117) festgehalten hat.

Auch Moritz v. Schwind (1804—71) aus Wien gehörte damals vorübergehend der Gruppe der Cornelianer an, hat er doch auch der Vermittlung dieses Meisters seinen ersten grossen Auftrag, die Freskoausmalung des Bibliothekzimmers der Königin, zu verdanken. Da die zur Feier seines 100. Geburtstages hier in München veranstaltete Sonderausstellung*) noch frisch im Gedächtnis ist, musste man sich auf eine kleine Auswahl seiner Werke beschränken, so wenig auch diese Proben die Vielseitigkeit seines künstlerischen Wesens zu zeigen vermochten. Den erst vor einigen Jahren wieder aufgefundenen Tafeln: „Kaiser Max an der Martinswand" und „Der hl. Hermann als Schulknabe" reihte sich als interessante Neuentdeckung an das lang vergeblich gesuchte Repräsentationsbild „Die Trauung des Herzogs Wilhelm in der Frauenkirche" (Architektur



Heinrich Heinlein (1803—1885) Waldsee (1836)

*) Vergl. die Sonderpublikation in „Die Kunst unserer Zeit" XVI. Lfg. 4 und 5.



Peter Hess (1792 — 1871)

Phot. F. Hanfstaengl, München

Jagdgesellschaft bei Baron Eichthal
1830





Albrecht Adam (1786—1862) Phot. F. Hanfstaengl, München

Einnahme von Malborghetto

1843





Christian Morgenstern (1805—1867) Partie bei Rorschach (1834)

von Ainmiller). Die liebenswürdigen kleineren Szenen „Der Brotschneider“ und „Die Leiterwagenpartie mit Freund Bauernfeld“ (Abb. S. 118), das frühe Farbengedicht „Amoretten im Wald“, das Historienbild „Der Hochzeitsmorgen“ (Abb. S. 119) und eine Reihe geistreicher Vignettenzeichnungen sollten nur die Hauptzüge seiner Kunst charakterisieren.

Wie durchaus gesund Schwinds Romantik ist, das zeigte ein Vergleich mit den Werken August Krelings (1819—76), dessen „Erwin von Steinbach“ eine bedenkliche Neigung zu gefühlvoller Schwärmerei verrät. Philipp Foltz (1805—77), gleichfalls zur Ausmalung der Residenzgemächer herangezogen, war durch ein spätes, Schwind nahestehendes Werk (Tafel 12): „Der junge König Max begrüsst seine jugendliche Gemahlin auf der Alm“ vertreten; halb Genre, halb Porträtstück interessierte dieses Bild hauptsächlich durch die dargestellten Personen der Hofgesellschaft.*)

Weit mehr als in den besprochenen Gemälden trat in den ausgestellten Zeichnungen die Abhängigkeit der Corneliusschüler von ihrem Meister zu Tage. Eugen Neureuther (1806—82), in dem frühen Familienbilde von 1835 (Abb. S. 120) noch ganz in dessen strenger Weise befangen, zeigt erst in der Skizze „Kunst- und Künstlerleben in München“ (1847) seine Eigenart, Motive der Historienmalerei mit dekorativen Elementen zu verschmelzen, völlig ausgebildet. Als vollendeten Meister der Zeichnung und Komposition kennzeichnete die Ausstellung aller Angriffe zum Trotz aufs neue Cornelius' besten Schüler Wilhelm Kaulbach**) (1804—74). In seinen lebendig aufgefassten Skizzen, wie z. B. in den Szenen aus dem Münchener Volks- und Künstlerleben, sprach er das heutige Empfinden ungleich wärmer an, als in den grossen Geschichtsparaphrasen (Hunnenschlacht, Schlacht bei Salamis), die uns in ihren abstrakten Tendenzen bei aller Meisterschaft der kompositionellen Anlage fremd geworden sind. Im Kolorit tiefer, als man es sonst von ihm erwarten darf, ist das seither unbekannte Bild „Der lesende Faust“ (Abb. S. 121). Kaulbachs verstandesmässiger Auffassung der Kunst entspringen auch seine klaren sachlichen Bildnisse (Medizinalrat Pfeufer, Sängerin Weinmüller). Bei Michael Echters (1812—79)

*) Nach den schwer zu entziffernden Inschriften sind die Dargestellten: Linke Gruppe: Baron Lex (?), Maler Foltz, Graf Rechberg, Revierförster Stiefler. Hauptgruppe: Gräfin Luxburg, Baronesse Gumppenberg, Königin Marie und König Max. 3. Gruppe: Major ?, von der Tann, General Laroche, Hartmann, Graf Recciardelly, Strunz (?). 4. Gruppe: Legationsrat Döniges, Forstmeister Thoma, Medizinalrat Giethel (Gietl ?), endlich Kellermeister Tambosi.

**) Vergl. die Sonderpublikation in „Die Kunst unserer Zeit“ XVI. Lfg. 1 und 2.

Entwurf zu dem grossen Bilde „Schlacht auf dem Lechfeld“ im alten Nationalmuseum war ein Zusammenhang mit der Corneliusschule kaum mehr zu erkennen, wie auch Feodor Dietz (1813—70) in seinem späten Werke „Episode aus der Schlacht bei Rossbach“ alles Schulgut längst abgestreift hat. Der Phase des Überganges von der zeichnerischen Auffassung des Historienbildes, wie sie Cornelius gelehrt hatte, zu einer malerischen Ausstaffierung im Sinne Pilotys gehört der in der Schule seines Vaters, Peter Hess, herangebildete Max Hess (1825—68) an mit einer stimmungsvollen Geschichtsszene „Puritanerwache“ (1850).

Die akademische Lehre der Cornelianischen Zeit sah in der Historienmalerei, deren Entwicklung im weltlichen wie im kirchlichen Gebiete wir in ihren Hauptträgern kennen gelernt haben, die einzig berechtigte Betätigung der Kunst, neben der alle Fachmalerei nur als ein bedauerliches Abirren anzusehen sei. Wir urteilen heute anders; uns will die damalige Historienmalerei auch nur als ein beschränktes Sondergebiet der Gattungsmalerei erscheinen, das keinen grösseren Anspruch auf künstlerische Würdigung erheben kann als etwa die Genre-, die Landschafts- oder die Tiermalerei, und wir sind, da wir von dem Inhalt der Darstellung, vielleicht nur zu sehr, abzusehen gelernt haben, geneigt, gerade in diesen einst so verachteten Zweigen die eigentlich gesunde entwicklungsfähige Lebenskraft der jungen bayerischen Kunst zu erblicken. Selbst zugegeben, dass die allzu strenge Scheidung in Sondergebiete leicht zu einer Veräusserlichung und oberflächlichen Kunstfertigkeit führte, muss doch anerkannt werden, dass die Entwicklung in allen diesen Gebieten, nachdem einmal die technisch-zeichnerische Sicherheit erlangt war, endlich auch zu einer malerisch freien, grossen Auffassung überleitete.

Freilich der Weg war in den einzelnen Gattungsgebieten ein ziemlich weiter. Betrachten wir zunächst die Tiermaler. Von der respektablen malerischen Erfassung des Objekts, wie sie dem wenig bekannten Michael Schnitzler (1782—1861) in seinen stofflich gut gegebenen Tierbildern (vergl. Stallhasen, Abb. S. 122) im Anfang der zwanziger Jahre eigen ist, zu der peinlich sauberen Akkuratesse Robert Eberles (1815—60), des klassischen Schafemalers (Abb. S. 122), ist kein Fortschreiten zu verspüren. Eher könnte man im Hinblick auf die Parallelerscheinung Wilhelm Melchiors (1817—60) eine leise Erstarrung in konventioneller Darstellung wahrnehmen. Benno Adam (1812—92), der mit so



Eduard Schleich d. Ä. (1812—1874)
Hochalm mit Ausblick auf den Kochelsee (1841)



Eduard Schleich d. Ä. (1812—1874) Das Isartal bei Grosshesselohe (1850)

frischer gesunder Farbigkeit einsetzt (vergl. seine Studien: Stall in Verona; Esel, Abb. S. 123), gelangt bei seinen Hauptwerken (z. B. „Esel im Stall") zu einem virtuosen, naturfremden Vortrag. Von der unmittelbar lebendigen Wirkung seiner Studien wusste nur Friedrich Voltz (1817—86) auch etwas in seine ausgeführten Bilder hinüberzuretten; in der Art seines malerischen Sehens (vergl. das Stallinterieur, Abb. S. 123) erscheint er als Vorläufer der modernen Schule der Tiermaler. Neben diesen kräftigen, freien Werken mussten die wenig bedeutenden Tafeln Sebastian Habenschadens (1813—68) — wir haben bereits seine lebendigeren Plastiken erwähnt — und das unscheinbare, wenn auch meisterlich gezeichnete Bild „Tote Vögel" von August Schleich (1814—65) ganz in den Hintergrund treten.

Nicht geringere Wandlungen hatte die Landschaftsmalerei zu bestehen. Ganz vereinzelt steht der 1828 von Wien nach München übergesiedelte Ferdinand v. Olivier (1785—1841). Sein Bild „Schloss Weikersdorf in Baden bei Wien" (1826, Tafel 7) ist von einer Tiefe des Tones und der farbigen Empfindung, dabei von einer Sorgfalt der Detailzeichnung, dass sein Meister unbedingt hätte Schule machen müssen, wenn nicht eine stärkere Persönlichkeit, von König Ludwig besonders gefördert, die Führung übernommen hätte: Karl Rottmann (1798—1850). Als Maler italienischer und griechischer Motive wohlbekannt, überraschte er in der Ausstellung durch die gewaltige „Dachsteinlandschaft" (Abb. S. 124), in der sich seine herbe südliche Formensprache auch einmal an der Hoheit der deutschen Gebirgswelt erprobt. Das koloristisch ungemein belebte „Motiv aus

der bayerischen Hochebene" (Abb. S. 125) mit dem von wechselvollem Luft- und Lichtspiel erfüllten weiten Ausblick zeigt ihn auf so völlig neuen Bahnen, dass man fast an der Zuschreibung des Bildes zweifeln möchte. Rottmanns extreme Beleuchtungseffekte nimmt Friedrich Bamberger (1814—73) in seinen spanischen Landschaften (Gibraltar, Abb. S. 126), Caesar Metz (1823—95) in seinen süditalienischen Motiven (Paestum) auf. In der Anlage seiner italienischen Landschaften steht ihm sein Schüler, der frühverstorbene Ernst Fries (1801—33), nahe, wie auch das grosse Stimmungsbild „Athen mit der Akropolis" von August Löffler (1822—66) aus einer ähnlichen Auffassung heraus geschaffen ist. Was Rottmann als Landschaftsdramatiker erstrebt hat, das steigert zur höchsten Wirkung August Seidel (1820—1904), dessen Bedeutung erst die Ausstellung in das richtige Licht gerückt hat. An unmittelbarer Stimmungsgewalt und malerischer Freiheit (vergl. die grandiose Gewitterlandschaft, Abb. S. 127) kommt ihm kein anderer Meister jener Epoche nahe. Und dieser Künstler beschliesst seine Laufbahn als Maler von nichtssagenden unpersönlichen Aquarellprospekten! Seine Zeit hat ihn nicht erkannt, sah man doch damals in einer idealisierenden Umbildung der Natur die eigentliche Aufgabe der Landschaftsmalerei. Wie aber Heinrich Heinlein (1803—85), das Haupt dieser Richtung, nach verheissungsvollen Frühwerken (vergl. die Landschaft von 1836, Abb. S. 128) bald einem manierierten Vortrag verfällt, so vermochten auch Julius Lange (1817—78; „Partenkirchen") und Johann Gottfried Steffan (1815—1905; „Reichenbachfall") mit ihren künstlich in Wirkung gesetzten Landschaftsschilderungen, Wilhelm Scheuchzer (1803—66) mit seiner bestechenden Farbengebung (Heiligenblut mit Grossglockner) auf die Dauer nicht zu fesseln. Auch Albert Zimmermann (1809—88), der in manchen temperamentvollen Frühwerken (Gebirgslandschaft mit kämpfenden Kentauren) noch in den Spuren Rottmanns wandelt, ist in seinen späten Atelierarbeiten dieser schönfärbenden Gruppe beizuzählen. Bei seinem Bruder Max Zimmermann (1811—78) führt die einseitige Beschränkung auf die Darstellung der Eichen rasch zu lebloser Kunstfertigkeit.

Mitunter übten auch die alten Meister der Galerien noch vorbildliche Wirkung aus. Durch Everdingen wurde Johann Christian Etzdorf (1801—51) auf die ernste Stimmung der nordischen Motive gelenkt, die er im Lande selbst studierte. Entwicklungsgeschichtlich interessanter als die beiden ausgestellten Waldpartien erschien indes eine kleine Studie, der Blick von einer Düne, ein Versuch, nur durch Luft- und Lichtperspektive zu wirken. In konsequenter Weise hatte dieses Problem zuerst Christian Morgenstern (1805—67) aus Hamburg behandelt. Er war es hauptsächlich, welcher der in gegenständlicher Schilderung befangenen Münchener Landschaftsmalerei in seinen Werken (vergl. Partie bei Rorschach, Abb. S. 129, Dünenlandschaft) den malerischen Reiz weiter unbegrenzter Flächen mit ihren wechselnden atmosphärischen Erscheinungen enthüllte; auf sein Vorbild ist es freilich auch zurückzuführen, dass bald eine ganze Gruppe von Malern wie Wilhelm Lichtenheld, Knut Baade, Bernhard Stange die weichen Stimmungen des Mondlichtes zu ihrem Sonderstudium machte. Solche Spezialisierung musste geradeso zu steriler Monotonie führen wie etwa Anton Zwengauers endlose Wiederholungen der abendlichen und morgendlichen Moorstimmungen. Erfolgreicher waren die Wege, welche Morgensterns Schüler



Anton Teichlein (1820—1879) Waldlandschaft

Josef Schertel (1810—69) in seinem malerischen „Altwasser bei Günzburg“ oder Max Haushofer (1811—66), der Begründer der Chiemgauschule, bei seinem in unendlicher Weite sich verlierenden „Waginger See“ einschlugen, führten sie doch in gerader Linie zu der Weise des Meisters, in dem die Münchener Landschaftsmalerei nachmals ihren Höhepunkt erreichen sollte, zu Eduard Schleich (1812—74). Bei ihm konnte man deutlich verfolgen, wie in seinen frühen Werken (vergl. „Hochalm mit Ausblick auf den Kochelsee“, Abb. S. 130) noch die Schultechnik mit den Forderungen einer neuen Raumanschauung kämpft, bis dann mit einem Schlage in der stimmungskräftigen Isartallandschaft von 1850 (Abb. S. 131) sein Künstlertum einen selbständigen Ausdruck gefunden hat. Um die Mitte des Jahrhunderts war es auch, dass Schleich die französische Landschaftsmalerei kennen lernte, die fortan seine Technik im Sinne koloristischer Belebung aufs nachdrücklichste beeinflusste.

Die Einwirkung der Schule von Barbizon ist noch bei manchen anderen Münchener Meistern zu verspüren. Anton Teichlein (1820—79), als Historienmaler (vergl. das Aquarell „Der Rattenfänger von Hameln“ im König-Ludwig-Album) nur mittelmässig begabt, hat sich in Fontainebleau selbst zu dem bedeutenden Landschaftsmaler herangebildet, als den ihn die ausgestellte Waldszenerie (Abb. S. 133) auswies. Bei Dietrich Langko (1819—96) und Ernst Kaiser (1803—65) ist der Übergang von der Farblosigkeit, ja koloristischen Härte ihrer frühen Werke zu dem Farbenschmelz ihrer reifen Arbeiten (vergl. Abb. S. 133) nur mit der Einwirkung der französischen Meister Diaz und Rousseau zu erklären, sei es nun, dass sie selbst deren Werke kannten oder dass sie deren Kolorismus durch Vermittlung dritter Meister, wie etwa Spitzweg, kennen gelernt haben.



Ernst Kaiser (1803—1865) Gebirgige Landschaft



Moritz Müller, gen. Feuermüller (1807—1865)
Auf dem Tanzboden (1850)

Ein ganz analoger Entwicklungsgang lässt sich im Gebiete des Sittenbildes erkennen. Die niederländische Tradition lebt noch fort bei dem spiessbürgerlichen Bamberger Genremaler Josef Dorn (1759—1841), der sich à la Dou in seinem künstlerischen Metier im Kreise seiner Familie präsentierte, wie auch bei dem Augsburger Kostümmaler Johann Geyer (1807—75), der den Glanz der Seidengewänder seiner „Patrizierin" dem Studium des van Mieris verdankt. Auf unerfreuliche Beleuchtungseffekte kapriziert sich Moritz Müller (gen. Feuermüller, 1807—65) mit seinen, Schalcken nachgebildeten Kerzenlichtstudien (Abb. S. 134). Bei Karl v. Enhuber (1811—67; Abb. S. 134) überwuchert die Freude an einer humoristisch-erzählenden Schilderung ganz das Interesse an der malerischen Durchbildung; und dieser Mangel macht sich auch bei den heiteren Szenen Hanno Rhombergs (1820—69) fühlbar. Selbst ein so fein empfindender Maler, wie Gisbert Flüggen (1811—59), (vergl. den ausgestellten Studienkopf) fällt bei durchgeführten Kompositionen, wie z. B. in der Skizze „Die Spieler", in konventionelle Darstellungsart. Auf viel intimere malerische Wirkung geht die Gruppe der Architekturmaler aus, die ihre stimmungsvollen Interieurs zugleich genrebildlich ausstatteten. So handelt es sich bei den Werken der Maler August v. Bayer (1803—75; „Mönchszelle"), Max Ainmiller (1807—70; „Humpenburg"), Ferdinand Petzl (1819—99; Ansichten aus der Münchener Frauenkirche) vor allem um das Problem der Lichtabstufung in geschlossenen Räumen. In der nachmals so beliebten Gegenüberstellung zu dem Lichtspiel der freien Natur hat es neben Wilhelm Gail (1804—90; vergl. „Der Mönch in der Zelle") am glücklichsten gelöst Leonhard Faustner (1815 bis 1884) in der glanzerfüllten kleinen Tafel „Mädchen an der offenen Türe" (Abb. S. 135). Von diesem Werk zu Reinhard Sebastian Zimmermanns (1815—93) perspektivischen wie koloristischen Meisterarbeiten: „Die Flucht der Säle im Schleissheimer Schloss" und „Empore in der Johanniskirche zu München" ist nur noch ein kleiner Schritt.



Karl v. Enhuber (1811—1867) Eingeschlafen

Einen heiteren Gesamtton schlagen an Richard Zimmermann (1820—75), vertreten durch ein



Josef Karl Stieler (1781—1858)

Phot. F. Hanfstaengl, München

Bildnis der Tochter des Künstlers

1848





Philipp Foltz (1805—1877)

Phot. F. Hanfstaengl, München

König Max II. von Bayern und Königin Marie auf der Alm



farbiges „Interieur einer Fischerhütte“ und einige Sommerlandschaften mit humorvoller Staffage („Der vergnügte Pfarrer“), sowie Hermann Dyck (1812—74), der bei romantischer Veranlagung („Der letzte Mönch“, „Hora“) doch vorzugsweise seine Motive dem gemütlichen deutschen Kleinstadtleben entnimmt. Auch in koloristischer Beziehung (vergl. des letzteren „Aussichtsterrasse“, Abb. S. 136) stehen diese beiden dem Meister nahe, in dessen Lebenswerk alle diese kleinen



Leonhard Faustner (1815—1884) Mädchen an der Türe (1851)

Sonderbestrebungen noch einmal zu einem harmonischen Ganzen vereinigt erscheinen, Karl Spitzweg*) (1808—85). Sein schier unerschöpflicher Erfindungsreichtum, gepaart mit liebenswürdig humorvoller Erzählergabe, seine ausgesprochene Neigung zu schalkhafter Persiflierung barocker Lebensäusserungen, hinter der er oft nur, unter Tränen lachend, eine tiefe poetische Empfindung zu verstecken sucht, seine Vorliebe für die gemütvolle Seelenruhe einer erträumten „guten alten Zeit“ wie seine philosophische Abgeklärtheit gegenüber allen ästhetischen Tagesstreitfragen, alle diese Züge seines künstlerischen Wesens waren ja längst erkannt und gewürdigt worden. Nie aber hatte sich seine überlegene Bedeutung als Maler mit so überzeugender Kraft

*) Von den Erben des Meisters konnte die erbetene Erlaubnis zur Reproduktion einiger der ausgestellten Werke an dieser Stelle leider nicht erlangt werden.

geoffenbart als im Rahmen dieser Ausstellung, in der neben den ausgeführten Werken auch eine Reihe von Entwürfen zu sehen war. Es zeigte sich eben, dass in Spitzwegs Kunst das Primäre die echte Malerfreude an der farbigen Erscheinung der sichtbaren Dinge und an ihrem koloristischen Reize bildete, der gegenüber das anekdotenhafte Element als etwas mühelos, von selbst sich Ergebendes in die zweite Linie zurücktrat. Durch diese Umwertung der treibenden künstlerischen Kräfte hat er die Brücke geschlagen, auf der das Ideal der älteren Kunst unmerklich den Bestrebungen einer neuen Zeit genähert wurde.

Mit Spitzweg können wir demnach den Überblick über die erste Epoche des Münchener Kunstlebens abschliessen. Wo viel Licht, ist auch viel Schatten. Manch vergessener Name ist wieder in seine Rechte eingesetzt worden, manch ehedem hochgefeierter Meister hat sich eine Schmälerung seines Künstlerruhmes gefallen lassen müssen. Mochten auch die eingeschlagenen Wege zum Teil irreleitende sein, immer wieder kommt das Gesunde, Entwicklungsfähige in ihnen zu siegreichem Durchbruch. Der Vorbereitungszeit einer künstlerisch bedeutenderen Epoche angehörend, regen auch diese bescheideneren Werke unser Interesse an, nicht nur als Errungenschaften eines ehrlichen Wollens, sondern auch als Dokumente für den künstlerischen Charakter jener Zeit, der sich in einer hohen Achtung vor dem sittlichen Ernste aller Kunst ausspricht.



Hermann Dyck (1812—1874) Aussichtsterrasse

KARL SEILER

VON

ALEXANDER HEILMEYER

Wir können uns heute kaum mehr eine klare Vorstellung von jener im Grunde erregten und bewegten Periode in der deutschen Malerei machen, als zuerst der Ruf „Zurück zur Natur!“ ertönte und die Maler scharenweise ihre Werkstätten verliessen, um draussen im Freien zu arbeiten. Die Wirklichkeit, das Leben, wie es jeder sah und wahrnahm, sollte an Stelle der Nachahmung der alten Meister treten. „In der radikalen naturalistischen Richtung tritt die künstlerische Tätigkeit in die grosse geistige Bewegung ein, die eine neue Welt von einer alten auf immer trennen zu wollen scheint. In dieser verlässt sie das Reich der Träume und fordert ihren Platz auf dem festen Boden der Wirklichkeit. Sie will nicht mehr Mittel sein für fremde Zwecke, sie will von jedem Zwange befreit sein“, so schrieb damals ein bekannter Schriftsteller. Der Ruf nach Freiheit war wie bei allen Evolutionen im geistigen Leben das Feldgeschrei. Das Ziel selbst war durchaus nicht sicher festgestellt. Das Suchen nach künstlerischer Wahrheit schien das Erstrebenswerteste. „Das Wesen des Realismus“, so lautete das Bekenntnis Courbets, „ist die Negation des Ideals; zu dieser haben mich seit fünfzehn Jahren meine Studien hingeführt, und noch niemals bis zum heutigen Tage hat irgend ein Künstler sie kategorisch zu behaupten gewagt.“ Mit Kraft, Entschlossenheit und Ausdauer wurde um dieses Ziel gerungen und gestritten. Es war ein stolzer Anlauf, zu sehr Anlauf, als dass der kühne Sprung, über alle bestehenden Forderungen hinwegzusetzen, gelingen konnte. Das Ende dieser Bewegung sah einer Anarchie nicht unähnlich. Nachdem die stolze Phalanx der Stürmer und Dränger auseinandergerissen, zersprengt und aufgelöst war, wusste niemand mehr,



Karl Seiler. Selbstbildnis (Studie)

nach welcher Richtung er geschoben wurde. Diejenigen, welche der Bewegung langsamer und mit kühlerer Überlegung gefolgt waren, haben allein die Früchte all dieser Bestrebungen geerntet. Denn, so wenig der einzelne Mensch sich loslösen kann von Einflüssen der Familie und Gesellschaft, so wenig kann sich der Schaffende von der Tradition und Kultur seines Volkes loslösen. Natur und Kultur sind keine Gegensätze. Im Gegenteil, mit dem Niveau der Kultur erhöht sich unser Naturgefühl, unsere Naturanschauung. Natur konnte nicht das Schlagwort werden im Kampfe gegen die übermächtige Kultur. Der moderne Mensch konnte nicht ohne weiteres von dieser zu jener zurückkehren, sondern musste eine Synthese dafür suchen. Kunst ist eine geistige Tätigkeit so gut als die Wissenschaft, und wir sehen sie immer wieder in ähnlichen Bahnen neben dieser hergehen. Die moderne Naturwissenschaft mag das naturalistische Streben wesentlich begünstigt haben, wie auch der historische Geist unserer Zeit seinen Einfluss geübt hat. Es handelte sich für die Kunst nur darum, sich vor Extremen zu bewahren und weder zu sehr nach der Seite der Naturnachahmung als nach der intellektualistischen Seite hinzuneigen. Die Kunst erreicht ihr Ziel vollkommen, sobald sie sich den ästhetischen Eindruck der Erscheinung als Zweck und Ziel setzt.

Die lebendigen Schätze und Hüter der Kultur, die Geschichte unseres Volkes können nur befruchtend und anregend auf die Kunst einwirken. Wir haben ein klassisches Beispiel an Menzel. Hat er nicht das Fundament, den Eck- und Grundstein zum Baue einer neudeutschen, modernen Kunst gelegt? Ein gewaltiger Baumeister hat er in seinem Lebenswerk immer mehr Steine hinzugefügt. Keinem von den himmelanstürmenden Strebern und Stürmern sollte gelingen, was dieses Genie künstlerischer Arbeit und Sachlichkeit geleistet hat. Er war der eigentliche Führer der Bewegung; seiner Arbeit ist es zu danken, dass davon auch etwas Dauerndes geblieben ist. In seinem universellen Schaffensgebiet vereinigt er alles, was einen modernen Maler interessieren kann. Er hat nicht nur reinste und feinste Palettenkunst hervorgebracht, sondern Werke von allgemeiner Bedeutung geschaffen. Er zeigt uns im Gegensatz zu jenen Erscheinungen, die das „l'art pour l'art" zum Gesetz erheben, dass der Künstler innerhalb einer bestimmten Kultur gewisse allgemein gültige Werte zu schaffen hat.

Das Jahr 1870 hat unsere ganze Lebensart umgewandelt. Wir sind aus dem Dämmerungszustande unklarer Romantik, aus der Halbdunkelstimmung kleinstädtisch engen, idyllisch gemütlichen Daseins hinausgetreten ins offene Leben. Wir haben uns in der Welt umgesehen, scharf beobachten gelernt. „Auf allen Gebieten sind wir aus uns herausgegangen in die Fülle und Mannigfaltigkeit des Alltagslebens, in Luft und Licht, in die weite, schwellend frische, bunte Natur." Die bildende Kunst hat an diesem Schritt begeistert teilgenommen, sie hat sich in ihrer Ausdrucksweise unendlich vervollkommnet und kann jetzt, weil sie aus eigener Kraft selbständig geworden ist, wieder alles ausdrücken, was sie will. Das ganze weite Bereich, alle Gebiete dieses unendlich mannigfaltigen komplizierten Lebens sind Gegenstand der malerischen Darstellung geworden. Der moderne Maler wird mit gleicher Andacht vor der Natur stehen und ihren Offenbarungen lauschen, ob sie sich ihm im Wechsel der Jahreszeiten in Wald und Feld, auf Bergeshöhen oder in Tälern, am Strande des Meeres oder in der Farbenpracht des herbstlichen Moores enthüllt. Er wird mit gleicher Liebe



Karl Seiler. Der Viktualienmarkt in München (Studie)

Menschen und Tiere beobachten und den Menschen in all seinen Äusserungen und Lebenstätigkeiten begleiten: den Bauernstand, die bürgerliche Welt, das Militär, die arbeitenden Klassen in ihren Werkstätten, die Bevölkerung der grossen Städte in ihrem Tun und Treiben auf der Strasse, in Wirtshäusern, auf Bahnhöfen, Märkten, auf der Börse, im Gerichtssaal, im Salon, in der Kirche, auf dem Schiffe und in der Eisenbahn. Das soziale Leben, das mächtig erstarkte Heer, die aufblühende Marine, alle diese Erscheinungen haben in der modernen Kunst ihre Schilderer und Verherrlicher gefunden. Zählt man die Künstler, die diese Bewegung in der modernen Malerei miterlebt, miterkämpft, miterstritten haben, indem sie ihre Prinzipien auf ein bestimmtes Gebiet der Malerei übertragen halfen, so wird man auch den Künstler zu nennen haben, mit dem wir uns hier beschäftigen. Unter den vielen, vielen Bildern, die alljährlich im Münchener Glaspalast zusammen kommen, erkennt der geübte Beobachter sogleich die kleinen, stofflich wie malerisch anziehenden Gemälde von Karl Seiler. Es sind nicht gar viele unter den Münchener Kleinmalern, die über einen so mannigfaltigen und vielseitigen Motivschatz verfügen. Seiler entnimmt seine Stoffe ebenso gut dem 18. Jahrhundert wie dem modernen Leben und beherrscht sie so vollkommen, als lebte er in diesen beiden, voneinander doch grundverschiedenen Welten.

* * *

Wenn wir einen Künstler recht kennen lernen wollen, ist es am besten, ihn in seinem Atelier aufzusuchen. Das Atelier ist zwar nicht ganz das, was die Bibliothek für den Gelehrten ist, aber das Atelier lässt viel mehr als dieses einen gewissen Schluss auf die geistige Richtung des Künstlers zu. Man kann sicher sein, dort nur Dinge anzutreffen, die mit dem Geschmacke und der malerischen Anschauungsweise des Künstlers harmonieren. Es ist kein Zufall, dass die Umgebung des Malers meist auf den Ton seiner Bilder gestimmt ist. Die Werkstatt ist die Küche, in der aus den verschiedensten malerischen Ingredienzien köstliche Dinge zusammengebraut werden, all die kleinen reizvollen Bilder, die unser Auge so oft entzücken. Es hat darum seinen guten Grund, dass hervorragende Maler leidenschaftliche Sammler von kostbaren Antiquitäten,

schönen Steinen, Stoffen, merkwürdigen Naturformen und anderen seltsamen Dingen sind. Von Rembrandt ist bekannt, dass er ein Vermögen für solche Liebhabereien aufgewendet hat. Am weitesten ging von neueren Künstlern in der Ausstattung seines Ateliers Makart. Sein Atelier in der Ringstrasse in Wien war ein Festsaal, der mit überladener Pracht, mit einem unerhörten Luxus ausstaffiert war. Die feinsten Blüten aller Kunstepochen, alles, was orientalische und abendländische Kunst hervorgebracht hat, war hier zu finden. Makarts Bilder gleichen farbenprächtigen Stilleben, die nur in solcher Umgebung entstanden sein können. Aber auch andere Meister, wie z. B. Meissonier, hatten unerhörte Schätze in ihrer Werkstätte aufgestapelt. Er gab Tausende von Franken aus, um die für seine Bilder nötigen Modelle und Requisiten zu erhalten. Muther erzählt: Um die Farbe der Pferde Napoleons I. und seiner Marschälle im Winterhaar und so, wie sie nach den Strapazen und bei der schlechten Pflege während der Feldzüge ausgesehen haben müssen, naturwahr zu reproduzieren, kaufte er selbst Pferde von derselben Rasse und Farbe, wie, der Überlieferung nach, Kaiser und Generale sie geritten und liess sie wochenlang bei Schnee und Regen im Freien kampieren. Seine Modelle mussten die Uniformen, bevor er sie malte, am eigenen Leib, in Sonne und Unwetter abnützen; Sattelzeug und Waffen kaufte er zu den höchsten Preisen, soweit er sie nicht aus Museen geliehen erhielt.



Karl Seiler. Töpferwerkstätte (Studie)

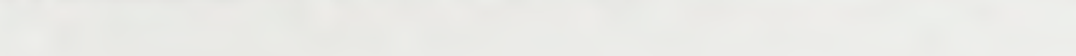
In München, dem alten Sitz der Historien- und Genremalerei, ist ein ähnliches Verfahren seit langem in Übung. Die Münchener Ateliers enthalten oft Sammlungen seltener und kostbarer Gegenstände. In jedem Maler steckt etwas von einem Antiquitätenliebhaber. Wenn wir bei Seiler einkehren, so finden wir ihn in einem ziemlich grossen Raum mit komfortabler interessanter Einrichtung. Wir glaubten uns in ein geräumiges Gemach aus der Rokokozeit versetzt, wenn nicht das grosse Fenster, besondere Vorrichtungen zum Malen und die Staffelei daran erinnerten, dass wir uns in einem Arbeitsraum befinden. Es fehlt in der Tat nichts, um diesen Raum sogleich in ein stimmungsvolles Interieur umzuwandeln. Es sind die Fensternische, das vielfach geteilte Fenster mit den verschliessbaren hölzernen Läden vorhanden, ein mit buntem Marmor verkleideter Kamin und schöne geschnitzte Flügeltüren. Wenn wir noch mehr auf die Ausstattung achten, bemerken wir auch reichgeschnitzte Rahmen, Spiegel, Bilder, kostbare Nippes, Bronzen, lauter echte Erzeugnisse der Rokokozeit. Auf dem Kamin steht ein reizendes Porzellanfigürchen, ein phantastisch geschmückter Ziegenbock mit einem grotesken



Karl Seiler pinx. | Phot. F. Hanfstaengl, München

Rekognoszierung





Karl Seiler pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Vor der Schlacht bei Liegnitz





Karl Seiler. Studien

Reiter. Einige Schränke enthalten seltene Bücher in reichverziertem Lederrücken. Krummbeinige Stühle und Tische stehen an den Wänden. Auf Regalen und Konsolen sind noch die interessantesten und merkwürdigsten Sachen zu sehen. Da ist z. B. gleich eine Tragchaise en miniature und eine Staatskarosse mit dem ganzen Gespann, einem Originale getreu nachgebildet. Eine Porträtgalerie preussischer Könige aus dem 17. und 18. Jahrhundert fehlt nicht und in Houdons unübertrefflicher Darstellung finden wir Büsten von Voltaire und Rousseau. Schauen wir dann noch ein wenig in die Kostümkammer und die Kleiderschränke, so treffen wir dort alles, was dazu gehört, um augenblicklich Menschen des 18. Jahrhunderts in stilgerechter Umgebung, in zierlicher kleidsamer Rokokotracht vor unseren Augen erstehen zu lassen. Der Künstler hat in Wirklichkeit alles, was er zum Malen braucht.

Wir treffen ihn an seiner Staffelei, die er untertags selten verlässt. Er ist unermüdlich tätig, auf kleinen, sorgfältig präparierten Holztafeln mit sicherer Ruhe und bewundernswürdiger Kunst Längstvergangenes hervorzuzaubern oder intim Gesehenes aus unserer Zeit und Umgebung darzustellen. Er ist Kleinmaler, aber nicht gerade Feinmaler, worunter ein pedantischer Tüftler zu verstehen ist; seine Bildchen haben sehr schätzenswerte malerische Qualitäten, manche sind von einer ausserordentlichen koloristischen Feinheit, das Produkt eines erzogenen gebildeten Geschmackes und einer reifen Kultur. In der klaren präzisen Zeichnung zeigt sich der Kleinmaler mit scharfen Augen.



Karl Seiler. Studien

Achten wir noch ein wenig auf das Atelier, so sehen wir, dass Seiler der Belichtung grosse Sorgfalt zuwendet, indem er in der Nähe des Fensters eine Vorrichtung angebracht hat, durch die das Licht, gleichsam gereinigt, wie durch ein Klärbassin hindurchgeht. Er erhält auf diese Weise ein gleichmässig mildes Licht, in dem selbst die gewöhnlichsten Gegenstände ihre Trivialität ver-

lieren und malerisch vornehm erscheinen. Sehr originelle Lichteffekte erzielt er auch durch Seitenbeleuchtung beim Öffnen des Fensters mit den hölzernen Läden.

Karl Seiler, der am 3. August 1846 zu Wiesbaden geboren wurde, absolvierte das Realgymnasium zu Wiesbaden, besuchte dann einige Zeit die Berliner Bauakademie, ging 1866 zur Malerei über und war 1867—69 Schüler bei Raupp in München. Nach seinen eigenen Angaben hat er sich hauptsächlich als Autodidakt weiter gebildet. Die Frage nach der Schule, die er genossen hat, wird am besten beantwortet mit einem Hinweis auf einige Kopien nach alten holländischen Meistern. Seiler studierte und kopierte schon von seinem vierzehnten Lebensjahr an holländische Kleinmaler. Man kann also sagen, dass ihn sein künstlerisches Empfinden gleich in seinem ersten dunklen Drange auf den rechten Weg geführt hat. In München waren es erst recht die holländischen Meister, von denen er sich angezogen fühlte; er studierte sie fleissig in der Alten Pinakothek. Diese Meister wurden damals in München sehr verehrt, was sich auch in der Vorliebe für das malerische Milieu, die Kostüme, die auf jenen Bildern dargestellt waren, aussprach. Da ist es ganz verständlich, dass sich der Künstler die Motive zu seinen ersten Bildern aus dieser Welt holte.



Karl Seiler. Bildnisstudie

Ein in seiner malerischen Gesamterscheinung äusserst reizvolles Bild stellt Rembrandt in seinem Atelier dar. Wir gewinnen einen vertraulichen Einblick in einen anheimelnden Raum. Wie durch einen Schacht dringt das Licht seitwärts von oben herab und verbreitet über die nächste Umgebung ziemliche Helle. Rembrandt sitzt vor der Staffelei und malt an dem Bilde der Kreuzabnahme. Der jedem Beschauer vom Bilde her bekannte dicke Janitscharenhauptmann steht leibhaftig neben Rembrandt. Das Bildchen behandelt in sehr geschmackvoller Weise einen interessanten, malerisch dankbaren Stoff. Die malerische Hauptwirkung liegt in der klugen Konzentration des Lichtes auf diese Gruppe; von hier aus verbreitet es sich in konzentrischen Ringen weiter und verschwebt allmählich in ahnungsvoll dämmerigen Ecken und Winkeln. Die Stimmung, die das Bildchen erweckt, ist eine echt Rembrandtische. In den frühen Schöpfungen des Künstlers ist die Anlehnung an holländische und niederländische Künstler unverkennbar. Sobald er aber mehr und mehr mit der Natur in Kontakt kommt und beobachtet, wie ungezwungen sich

oft reizvolle, malerische Gruppierungen ergeben, verlässt er die Schule der alten Meister. Er bedarf keiner Stütze mehr, sondern geht frei einher auf Gottes lebendiger Spur. Die Malerei, an das Atelier gefesselt, konnte gar nicht anders, als sich immer wieder gewisser längsterprobter Regeln zu bedienen. Erst die intensive Beobachtung des Lebens erschloss neue Prinzipien. Die ganze Evolution der modernen Malerei macht sich im Schaffen des Einzelnen bemerkbar. Seiler kam gerade in die Epoche, wo sich der Künstler resolut auf den Boden der ihn umgebenden Welt stellte, mittenhinein in seine eigene Zeit. Es hat etwas Erfrischendes zu sehen, wie er alle möglichen Dinge in den Kreis seiner Beobachtung zieht und mit keiner anderen Voraussetzung an sie herangeht, als ihre malerische Erscheinung im Spiel von Luft und Licht oder in ihrer räumlichen Umgebung darzustellen. Kommt ein Modell zur Türe herein, so wird es, wie es geht und steht, mit flinken Strichen festgehalten. Ein Blick durchs Fenster zeigt eine interessante Farbstimmung. Die scheinbar nüchterne Umgebung moderner Miethäuser, die kaum Raum für ein kleines Hausgärtchen gewähren, ergibt zu gewissen Tages- und Jahreszeiten überaus malerische Stimmungen. Dichter Schnee liegt auf den Dächern und Fenstern, die Mauern sind angesaugt mit Feuchtigkeit, bunte farbige Flecke tauchen auf und fesseln das Auge. Man begreift, wenn man einmal so eine feuchte Mauer gesehen hat, dass sich ein Maler darein verlieben kann. Glaubt man doch in diesen Punkten, Flecken und Flächen bald das wilde Getümmel einer Schlacht, bald stimmungsvolle Landschaftsbilder zu erkennen. Wie herrlich ist oft die Aussicht von der Höhe eines Atelierfensters auf die freie Luft und die Wolken; ganz besonders in München mit



Karl Seiler. Sanssouci (Studie)



Karl Seiler. Bibliothek (Studie)

der herrlichen Luftstimmung im Frühjahr und Herbst. Gegen Abend, wenn sich die Wolken purpurn färben, oder bei gewitterigen schwülen Tagen ergeben sich grandiose Stimmungsbilder. All das zieht an dem Maler vorüber und wird gesehen, bewundert, und wenn auch nicht immer festgehalten, so doch im Gedächtnis bewahrt. Auf seine nächste Umgebung hat er ein scharfes Auge. An schönen Sommermorgen, wenn die Sonne den reizvollen Turm von St. Peter rosig anhaucht und um die grüne Haube von Heilig-Geist flirrt und blitzt, wenn die Frauentürme in ihrem blauen duftigen Sommerkleide prangen und der Viktualienmarkt in einen blühenden Garten, in ein üppiges Gemüsefeld umgewandelt erscheint, geht der Künstler offenen Auges über den belebten Platz und freut sich an diesem farbenprächtigen glänzenden Bilde. Man sieht ihn auch zu Zeiten auf der Theresienwiese, wenn sie mit bunten Zelten und Buden bebaut ist und von den Höhen der Bavaria aus gesehen wie eine offene Farbenschachtel ausgebreitet liegt. Ganz besonders anziehend ist dieses Bild am Abend, wenn sich ein stahlblauer Himmel über der Wiese wölbt und die elektrischen Lampen wie schimmernde Perlen von reinstem Weiss erglühen.



Karl Seiler. Blick aus dem Atelier (Studie)

Was für lebhafte Gegensätze ergibt dieses mannigfaltige Lichterspiel, die grellen Beleuchtungseffekte der elektrischen Lampen zu den roten Feuern und dunklen huschenden Schatten der belebten Budenstadt. Wie in einem Kaleidoskop wechseln fortwährend die Eindrücke und verschwinden ebenso schnell, wie sie auftauchten. Einzelne besonders markante und charakteristische Bilder haften leichter im Gedächtnis, so z. B. der Verkaufsstand der alten buckligen Höckerin mit den Kindern davor, die nach den süssen Leckerbissen ausschauen, oder der phantastisch gekleidete Alte mit seinen aus Kokosnüssen gefertigten Fratzen. Der Gaukler in seiner grotesken Umgebung, von



Karl Seiler pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Tabakskollegium





Karl Seiler pinx. Aquarelldruck F. Hanfstaengl, München

Johanniskirche in München



flackerndem Lichte beleuchtet, würde das Auge eines Höllenbrueghel oder Teniers erfreut haben. Weniger phantastisch und grotesk als diese Nachtbilder mit ihrem geheimnisvoll anmutenden Tun und Treiben sind die freundlichen Bilder aus dem Bierreiche der Wiese. Hier findet der Maler die dankbarsten Modelle, überaus malerisch wirksame Massen- und Gruppenbilder wie charakteristische Einzelerscheinungen. Seilers Aquarellblätter halten solche Eindrücke mit erstaunlicher



Karl Seiler. Strassenasphaltierung (Studie)

Frische fest. Eines davon zeigt eine etwas gleichgültige alltägliche Gesellschaft, die trüb gestimmt und abgestumpft beim Bier sitzt, aber im malerischen Sinne zu den Reizen einer prächtigen Natur, zu der Feerie eines in Purpur und Gold gestimmten Herbstabends einen äusserst wirkungsvollen Gegensatz ergibt. Wie herrlich sind diese Münchener Abende beim Übergang in die Nacht, wenn der letzte Lichtschein des Tages mit den allerorten aufflammenden Lichtern der Stadt sich mischt! Überall, wohin das Auge sieht, blinkt und schimmert es voll kostbarer Farben. Das ist die Stunde, wo das Gold für den Maler auf der Strasse liegt. Wie viel ungehobene Schätze liegen noch verborgen, bis sie eines Tages ein Malerauge entdeckt! Sie liegen auch manchmal da, wo man sie gar nicht vermutet. Über die malerischen Qualitäten des Militärs sind

gefallen ausdrückt, so müssen wir uns auch den Künstler denken. Als gewissenhaft seine Pflichten erfüllender Soldat bleibt ihm zwar keine Zeit übrig, seiner Kunst nachzugehen, aber sein Auge beobachtet mit Ruhe die mannigfaltigen Eindrücke. Es bleibt genug davon im Gedächtnis. Es ist nicht anders als beim Erzählen. Später erinnert man sich oft an Einzelheiten viel besser als bei der Sache selbst oder gleich nachher. Die nächsten Jahre nach dem Feldzuge gegen Frankreich haben nichts Besonderes an malerischen Schilderungen gebracht. Es schien, als wäre die Malerei überhaupt gar nicht davon angeregt worden. Erst um die Mitte der siebziger und anfangs der achtziger Jahre erstanden Kriegsbilder. Seiler hat in seiner Art ein paar interessante Bildchen geschaffen. Das eine, „Im Repli“, zeigt die Truppe in einem Parke in friedlicher Beschäftigung: Soldaten fällen Holz, andere schleppen Wasser zum Abkochen herzu, wieder andere lagern, ruhen, putzen ihre Waffen, die Offiziere empfangen Ordonnanzen usw. Ein anderes, „Patrouille im Granatfeuer“, versetzt den Beschauer mitten auf den Kriegsschauplatz, in eine gedeckte Stellung, die beschossen wird. Der Feind hat die Stellung erkannt und richtet nun ein wohlgezieltes Feuer darauf. Zuerst schlagen die Granaten vor der Schanze ein, dann hinter der Schanze, bald werden sie mitten hinein geworfen und platzen. Der kommt noch gut weg, der nur einen Steinschlag oder einen Mund voll Erde erhält. Wir erhalten einen deutlichen Einblick ins kriegerische Leben, irgend ein bestimmtes Erlebnis steht hier dem Künstler klar vor Augen und hat sich ihm mit all den begleitenden Umständen scharf und deutlich eingeprägt. Der sein Interesse aufs höchste in Anspruch nehmende Kriegsdienst, die lange Dienstzeit und vertrauter Verkehr mit Militär aller Waffengattungen lassen uns Seiler als einen berufenen Schilderer des Soldatenstandes erscheinen. Als er seinen Aufenthalt in Berlin genommen, stand er ohnehin in noch engerer Fühlung mit der militärischen Welt und alljährlich sehen wir ihn als Reserveoffizier auf dem Schiessplatz, bei den grossen Truppenübungen und im Manöver. Dadurch kam er auch in verschiedene Gegenden mit neuen landschaftlichen Reizen. Es mangelte nicht an Gelegenheiten, mit dem Stift oder Pinsel diese Eindrücke festzuhalten. Bald freut er sich an dem Anblick des weithin ausgedehnten Schiessplatzes mit der schnurgerade hindurchziehenden Strasse, den Barackenbauten und der blauen duftigen



Karl Seiler. Reiter (Studie)



Karl Seiler. Barackenlager in Lohburg (Studie)



Karl Seiler pinx. — Phot. F. Hanfstaengl, München

Im Museum



Karl Seiler pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Patrouille im Granatfeuer



Ferne, bald reizt ihn der malerische Eindruck eines Biwaks zur Manöverzeit. In der Garnison besucht er das komfortabel eingerichtete Kasino und entdeckt hier genug malerische Motive. Eine kleine Skizze mit witziger Pointe ist köstlich. Zwei Freunde, in tiefes Gespräch versunken, merken gar nicht, dass sich die zahlreiche Tafelrunde längst aufgelöst hat und sie allein übrig sind. Diese Skizze zusammen mit einigen anderen, die solchen Beobachtungen ihr Dasein verdanken, zeigen uns Seiler als einen vorzüglichen Kenner der Gesellschaft und der eleganten Welt des Salons. Er sucht sie Abends auf, wenn sich im Kerzenschimmer und in blendender Helle grosser Lüster die Gäste auf dem Parkett versammeln. Was kann ein Malerauge da nicht alles erschauen! Elegante duftige Toiletten, schöne nackte Schultern, über die das weiche Licht hinflutet und die reizvollsten Reflexe hervorzaubert, rauschende Seide mit ihrem metallischen Schimmer, bunte Fächer, blitzende Diamanten, alles in immerwährender Bewegung und unerschöpflich mannigfaltigem Farbenspiel. Ungemein kontrastreich sind Gegenüberstellungen schick gekleideter Damen, bunter blitzender Uniformen und befrackter Herren, geistreich blasierter, ernster und heiterer, nervöser, phlegmatischer Mienen und Gesichter. Man glaubt, man schaut in eine Zauberlaterne, in der sich ein Stück Welt getreu abspiegelt; ein Kenner der Welt weiss Seiler seinen Darstellungen oft durch das Salz einer witzigen Pointe eine eigene Würze zu verleihen. Meist sind es nur Herren, die in diesen Gesellschaftsbildern vorkommen; Frauen gibt es auf seinen Bildern fast gar nicht; eine Eigentümlichkeit, die er mit Menzel und Meissonier teilt. Er ist doch vorzüglich scharfer Beobachter und Charakteristiker und findet in der Erscheinung des Mannes viel mehr, was ihn malerisch interessiert.



Karl Seiler. In Worpswede (Studie)

Der Beobachter mit gutem Auge stellt sich gerne ins Gewühl der Menschen und dorthin, wo der Pulsschlag des modernen Lebens fühlbar ist. Bahnhöfe und Restaurants sind die grossen Sammelplätze der Menge, hier findet sich alles beieinander: das Volk und der Gebildete jeden Grades und Alters. Der Zufall, der grosse Arrangeur, schafft hier die reizvollsten Bilder und macht diese Plätze zu einer unerschöpflichen Fundgrube für den modernen Maler. Wie Seiler das Leben in modernen Restaurants und Bahnhöfen darstellt, so führt er uns auch gerne in bekannte Ausflugsorte. Es tauchen charakteristische Gestalten auf: hünenhafte, derbknochige Bergführer, Jäger, Ausflügler mit ihrer ganzen Ausrüstung, Typen und Erscheinungen jeder Art. Auf einem Bildchen sehen wir ein paar hübsche Mädchen sich eingehend mit dem Fremdenbuche beschäftigen;

auf einem anderen ist geschildert, wie sich ein Trupp Ausflügler zum Aufstieg auf einen Berg rüstet, und wieder auf einem sitzen sie in einer rauch- und russgeschwärzten Sennhütte und suchen sich auf einer ausgebreiteten Karte zurechtzufinden, während einer davon unter sachkundiger Anleitung des Führers auf dem Herde einen Imbiss zurichtet. Seiler benützt die Sommerausflüge fleissig dazu, allerlei interessante malerische Details einzusammeln. Im hochgelegenen Gebirgsdorf lockt ihn die Aussicht vom Fenster auf die nahe Kirche, er mustert jedes Haus in der Dorfgasse, und besonders gefallen ihm die hölzernen, mit Blumen geschmückten Vorbauten und steinbelasteten Dächer. Oft sitzt er am Anfang der langen Dorfgasse, die sich gegen die Berge hinzieht, und bringt in malerischer Perspektive den ganzen eigenartigen Reiz einer solchen Ansicht zu Papier. Er sucht auch mit Fleiss solche Stellen an Bächen auf, wo das schäumende Wildwasser über grosse, vom Wasser geglättete oder bemooste Felsen hinwegschiesst, fliesst, rinnt, läuft und schäumt. Solche Steine haben oft eine wunderbare sammetartige Farbe. Der Garten am Hause mit den hochstämmigen Rosen, grünen Büschen, jungen Obstbäumchen, Kräutern und Gräsern hat es ihm gleichfalls angetan und er weiss mit geschicktem Pinsel das verschiedenartig abgestufte Grün im Scheine der Frühsonne in seiner ganzen Frische festzuhalten. Aus solchen sorgfältig und fleissig ausgeführten Studien nach der freien Natur spricht die ganze Liebe und Verehrung des während des grössten Teils des Jahres im Atelier festgehaltenen fleissigen Künstlers. Er findet seine Erholung darin, wenn er sich so recht in die Natur versenken kann. Mit Bewunderung und Staunen betrachtet er alljährlich die sommerliche



Karl Seiler. Blick aus dem Atelier (Studie)

Pracht und Vornehmheit der Natur und jedwedes Fleckchen löst in ihm neue Reize und Vorstellungen aus. Nicht nur der Maler, auch der Mensch spricht aus dieser intim beobachteten einfachen Natur, wie sie nur dem erscheint, der sich hier wie zu Hause fühlt und dem es Bedürfnis ist, mit der Natur wie mit einer vertrauten treuen Mutter Zwiesprache zu halten.

Es handelt sich dabei nicht um zufällig gesehene, sondern um künstlerisch geschaute Natur. Wo es sich nur um jenen Vorgang handelt oder um bewusstes Erforschen der Natur, da hat die Kunst nicht viel dabei zu tun. Der naturwissenschaftliche Geist unserer Tage verweist den Künstler direkt an die Natur, in deren nüchterner Wiedergabe er das Ziel der künstlerischen Dar-



Karl Seiler. Das Fremdenbuch (Studie)



Karl Seiler. Pferdstudie

stellung sieht. Notgedrungen musste sich die Kunst in engen Grenzen bewegen und sich vorwiegend der „Erforschung" malerischer und technischer Probleme zuwenden. Wir haben es darin ungemein weit gebracht. Das Pleinair, der Impressionismus bedeuten Fortschritte gegenüber einer geistlosen Nachahmung alter überkommener Ausdrucksweisen. Sie bedeuten aber auch eine Beschränkung, eine Einseitigkeit gegenüber der Welt künstlerischen Erlebens und Empfindens. Einseitig, wie diese ganze Anschauungsweise ist, haben auch ihre leidenschaftlichsten Vertreter ihre Prinzipien formuliert, wonach alles abgelehnt werden müsse, was ausser diesen Problemen in den Kreis der malerischen Darstellung gezogen würde. Diejenigen, die am lautesten für die Freiheit in der künstlerischen Darstellung ein-

traten, wollen diese nur noch für ein ganz beschränktes Gebiet gelten lassen. Wie könnte sonst die Frage auftauchen „Darf der Maler erzählen?"

Ausgehend von der Tatsache, dass es Claude Monet fertig gebracht hat, jahraus, jahrein seinen Heuschober zu malen, soll der Maler für nichts anderes mehr Sinn haben, als für die Wahrnehmungen und Eindrücke blosser farbiger Erscheinungen. Stellt der Maler einen Menschen im Freilicht dar, so fällt ihm die Aufgabe zu, die farbigen Wirkungen des Lichts an diesem Objekt zu beobachten und zu analysieren. Die Folge einer so extrem einseitigen Kunstanschauung bedeutet eine Verflachung des ästhetischen Ideals, denn von diesem Standpunkte aus ist es gleichgültig, was dargestellt wird. Ein Schieferdach, das von der Sonne beschienen wird, ein Automobil oder ein Gelehrtenkopf müssen, von diesem Standpunkte aus betrachtet, vollkommen gleichwertig erscheinen. Nun handelt es sich aber bei der künstlerischen Tätigkeit doch nicht um blosse Wiedergabe. Zum Gegenstand, den der Künstler beobachtet, schlägt sich immer der Geist des Schauenden, seine eigene Vorstellung von den Dingen. Betrachten wir nur einmal die Momentphotographien von in Journalen häufig wiederkehrenden Strassenbildern mit Häusern, Wagen und Menschen. Eine solche Abbildung entbehrt jeden ästhetischen Interesses. Nur die Neugierde wird befriedigt. Wie anders, wenn wir ein Bild wie Menzels Piazza delle Erbe anschauen. Wir werden sogleich angezogen und hingerissen. Der Beschauer sieht sich in das lebhafteste Gewühl des Marktes versetzt, mitten unter die Händler. Das ganze vielgestaltige Leben und Treiben des Marktes und das lebhafte Temperament des südländischen Volkes in all seinen charakteristischen Formen wird in diesem Bilde festgehalten. Der Künstler, der vor allem darauf ausging, dieses Leben auf die Leinwand zu bannen, wird unbewusst zum Schilderer und Erzähler. Diese Lust am Fabulieren ist eben dem Künstler angeboren. Goethe sagt (in „Der Sammler und die Seinigen"): „Und doch gibt es einen allgemeinen Punkt, in welchem die Wirkungen aller Kunst, redender sowohl als bildender, sich sammeln, aus welchem alle ihre Gesetze ausfliessen: das menschliche Gemüt." Es ist die Frage, ob durch farbige Werte allein jene Wirkungen ausgelöst werden, die auf das Gemüt Eindruck machen. Dies mag bei einzelnen, ästhetisch besonders veranlagten Menschen wohl der Fall sein; sie bedürfen wohl keines eigentlichen Inhaltes, dagegen wird der dem Kunstwerk kühler Gegenüberstehende durch die blosse Anschauung kaum ergriffen werden.



Karl Seiler. Orgel (Studie)

Um da bestimmte Gefühle auszulösen, bedarf es immer bestimmter gegenständlicher Anregungen, mit denen sich jene sinnlich-geistige Wirkung des Kolorits und der Farbe verbindet. Es bedarf, wie Karl Muth sagt, stärkerer Anreize. „Diese brauchen deshalb nicht rein stofflich zu sein, ja, sie dürfen nicht einmal in erster Linie die Neugier, das Interesse des Beschauers für das Tatsächliche, noch auch seinen Verstand ansprechen, sondern haben vor allem das Gemüt, die



Karl Seiler. Hammerschmiede (Studie)

seelische Stimmung des Beschauers zum Zielpunkte zu nehmen. Wie aber wäre das möglich, ohne an den Tatsachensinn des Menschen zu appellieren, ohne eine Begebenheit oder einen Zustand im Bilde vorzuführen, in denen selber wieder seelische Beziehungen oder Bewegungen zur Erscheinung gelangen? In solchem Sinne aber ist jeder bildende Künstler auch ein Erzähler, sei es nun, dass er einen Vorgang oder Zustand am Abschluss seiner Bewegung oder im Augenblick seiner wirkungsvollsten Erscheinung, also nur gleichsam die Pointe des Ganzen wiedergibt, sei es, dass er dies Ganze gleichsam in Teile zerlegt und in einem kunstvollen Nebeneinander nicht bloss eine einzige, sondern mehrere seelische Beziehungen zum Ausdruck bringt, die sich in der Phantasie des Beschauers zu bewegter Handlung umsetzen."

Entweder werden vom Beschauer bestimmte gegenständliche Vorstellungen an das Bild herangetragen, oder der Maler behandelt selbst bestimmte Stoffe. Der Stoff kann vollständig in

Karl Seiler. Auf dem Münchener Oktoberfest (Studien)



Karl Seiler. Auf dem Münchener Oktoberfest (Studie)

die Malerei aufgehen, er ist, wie Th. Vischer sagt, darin enthalten, wie z. B. Zucker, der in ein Glas Wasser geworfen und aufgelöst wird. Das „Was“ des Gegenständlichen ist eben aufgegangen im „Wie“ der künstlerischen Darstellung. Steht der Künstler mitten im geistigen Leben seiner Zeit, so spiegelt sich auch in seinen Werken etwas vom Geiste dieser Epoche. Der denkende Mensch unserer Zeit trägt ein Janusgesicht zur Schau: der naturwissenschaftliche Geist auf



Karl Seiler. In Tirol (Studie)

der einen, der romantisch-historische Geist auf der anderen Seite. Uns ist es gegeben, mit nüchternen scharfen Augen alle Erscheinungen in Natur und Leben zu beobachten, zu prüfen und zugleich in den Geist ferner Zeiten einzudringen, um uns darin zu versenken. Es ist freilich ein Unterschied in der Auffassung eines Wilh. Kaulbach oder eines Menzel und Wilh. Diez, und doch nennen wir jeden dieser Künstler einen Historienmaler. Kaulbach wollte, nach seiner eigenen Aussage, den Geist der Geschichte darstellen; mochte sich die Malerei damit abfinden, wie sie eben konnte Menzel folgte wiederum der geistigen Richtung seiner Zeit, die, von einem nüchternen Tatsachensinn beherrscht, Geschichte auf ganz anderen Faktoren aufbaute. Wie Menzel Geschichte studierte, erzählt Franz Hermann Meissner in seinem Menzelbuche. 15 Jahre studierte der junge Künstler in den preussischen Zeughäusern und Montierungskammern, auf Darstellungen,



Karl Seiler pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

In einer kleinen Stadt





Karl Seiler pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Lesezirkel



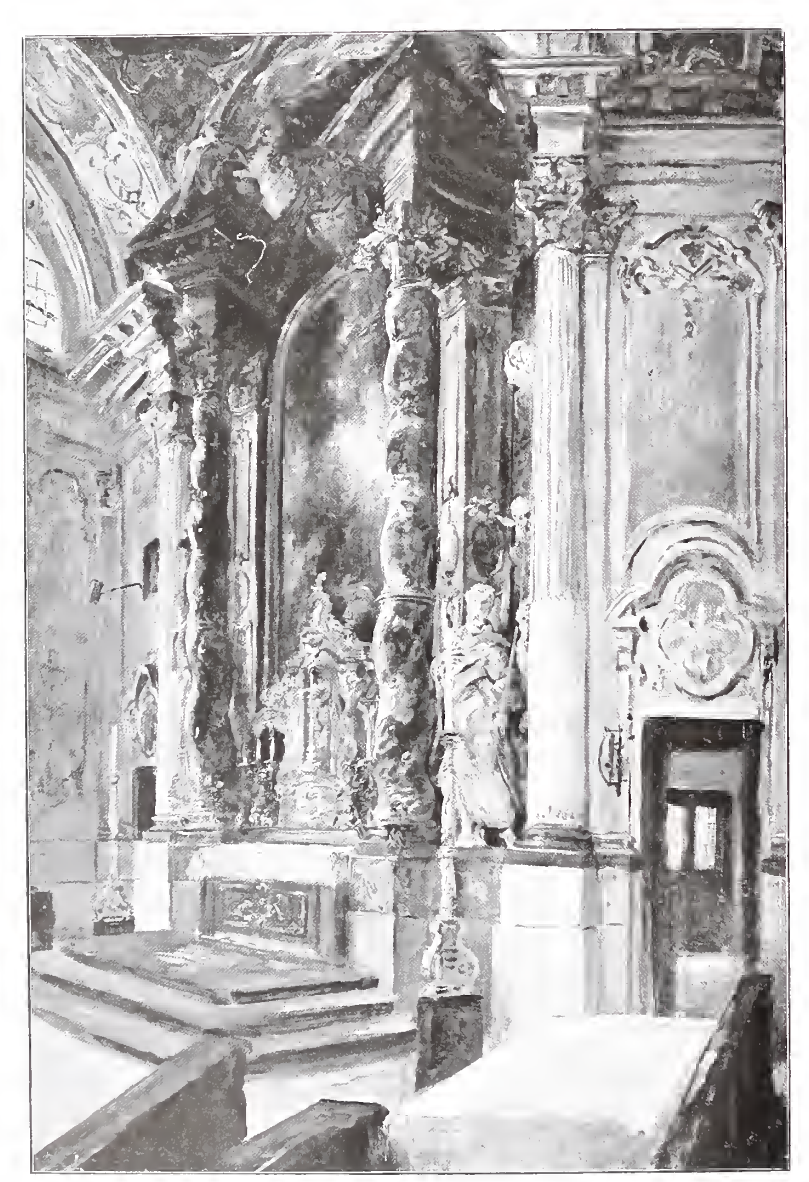


Karl Seiler. Dachraum (Studie)

in den Akten der Archive usw., wie jede Soldatengattung unter Friedrich d. Gr. im Ganzen der Uniform oder in den einzelnen Teilen aussah. Das Werk „Die Armee Friedrich des Grossen“ ist ein in seiner Art einziges Dokument genialen Künstlerfleisses. Der Inhalt ist gewaltig. Die Tafeln enthalten oftmals mehrere Figuren. Die Uniformen in verschiedenen Dienstgraden, in Vorder-, Hinter- und Seitenansicht, mit Säbeln, Trotteln, Schnallen, Zaumzeug, Sattel, Gewehr, Pistolen usw. Menzel hat damit ein für allemal die Wege gewiesen, wie ferne Zeiten für die malerischen Absichten späterer Darsteller fruchtbar gemacht werden können. Jeder Künstler, der sich diese oder ähnliche Aufgaben stellt, muss solche Wege gehen und wir sehen auch Seiler, sofern er Bilder aus der frederizianischen Zeit darstellt, sich in Museen und Zeughäusern aufs genaueste umsehen und von allem, was ihm dienlich erscheint, Notiz nehmen. Besonders hielt er sich während seines Berliner Aufenthaltes viel im Hohenzollernmuseum auf. Er hat auch Menzel, der ihn zu sich eingeladen hatte, oft besucht, wenn er auch von dem Altmeister wenig mehr als eben diese Methode künstlerischen Arbeitens übernommen hat. In der Tat eine sehr kluge und gescheite Art, Einflüsse auf sich wirken zu lassen, die einzige überhaupt, bei der man sich selbständig behaupten und seinen eigenen Weg zu verfolgen vermag. Es ist sehr interessant, Seiler über Menzel plaudern zu hören. Vermittelte Berlin und die Berliner Umgebung, vorzüglich das Hohenzollernmuseum und das Zeughaus, sehr viel Anregung, Motive und Stoffe, die er später zu Bildern verarbeiten konnte, so erhielt sein künstlerisches Interesse an der malerischen Erscheinung des 18. Jahrhunderts nach den verschiedensten Seiten hin Anregung und Nahrung.

Die Zeit des 18. Jahrhunderts ist ja unendlich reich an Erscheinungen. Würde man seine Geschichte in Bildern darstellen, es ergäbe ein ungemein kaleidoskopisches Bild. Die Phantasie eines Th. A. Hofmann, der Stift und Pinsel eines Callot, Hogarth und Chodowiecki zusammen vermögen nicht annähernd zu schildern und zu zeichnen, was sich hier alles begeben hat. Es wimmelt in diesem merkwürdigen Jahrhundert von abenteuerlichen, originellen Figuren, die entweder aus Interesse am Merkwürdigen an den Höfen wie an Menagerien grossgezogen wurden oder, auf die Menschheit losgelassen, allerhand Laster, Torheiten, Narrheiten, allerhand Witz und grotesken Humor entfalteten und zum Blühen brachten. Was hat dieses merkwürdigste aller Jahrhunderte seit der blutig-ernsthaften Zeit des dreissigjährigen Krieges alles hervorgebracht! Für den Kulturhistoriker, den literarischen Feinschmecker, den Ästhetiker und Maler ist es eine der anziehendsten Zeiten überhaupt. Wir stehen ihm in vielem sehr nahe. Noch sind genug Zeugen jener Tage vorhanden: die hochgiebeligen alten Häuser mit den prächtigen Fassaden und mannigfachem

Schnörkelwerk, die stattlichen Hauseingänge mit den schönen geschnitzten Toren und allerlei symbolisch-allegorischem Schnitzwerk. Da steht z. B. der alte prächtige Gasthof zur Sonne mit der weiten Toreinfahrt, dem gepflasterten Hausgang, ein angenehmer kühler Aufenthalt im Sommer. Da ist die Apotheke „zum Engel“, so benannt nach der vergoldeten Statue St. Michaels, über der Türe das Wahrzeichen der Offizin. Im Hausflur der Apotheke hängen alte Ölgemälde, mythologische Stoffe darstellend, und einige Bildnisse von Vorahnen des Apothekers. Die Offizin selbst ist mit schönem Kirschbaumholz ausgetäfelt. Rings an den Wänden stehen Regale und Kästen, in den einzelnen Fächern Töpfe aus weissem Porzellan. In verschnörkelter Schrift sind lauter lateinische Namen: natrum bicarbonicum, phoenum graecum u. s. w. daraufgemalt. Es stehen dort auch Gläser, Retorten, Kolben und vor allem der blank gescheuerte Mörser aus Messing. Es ist alles da, was man in einer Apotheke braucht. Der Apotheker ist ein honetter Mann und vielseitig gebildet. Bei ihm versammeln sich die Honoratioren des Städtchens und tun sich gütlich an feinen Likören und Schnäpsen. Sie besprechen sich über den Lauf der Zeiten und erörtern allerlei wichtige und interessante Dinge. Auf einem Bilde erläutert einer ein mechanisches Problem, vielleicht eine Flugmaschine oder dgl. In ein ganz anderes Milieu, in einen Kreis vornehmer Amateure und Liebhaber der schönen Künste, versetzt uns das Bildchen „Ein Kunstwerk“. Eine Gruppe von Kavalieren sitzt nahe am Fenster und betrachtet mit vielem Interesse und Vergnügen ein eben aus der Porzellanmanufaktur kommendes neues originelles Stück. Es stellt einen Schneider dar, der, wie ein vornehmer Edelmann gekleidet, auf einem Ziegenbock reitet. Aber der vermeintliche Edelmann trägt statt des Degens ein Ellenmass; an Stelle der Satteltaschen mit den Pistolen sind Futterale mit Nadel, Schere und Zwirnfaden angebracht. Wir erinnern uns, diesen Gegenstand in Seilers Atelier gesehen zu haben; was aber einzeln stehend nur als Kuriosum betrachtet wird, erhält hier im Bilde erst Leben und Bedeutung. Das Ding erscheint in einem lebendigen Zusammenhange mit Menschen. Unscheinbare Dinge, tote Sachen, getragene Kleider, alltägliche Gebrauchsgegenstände könnten oft wunder-



Karl Seiler. Damenstiftskirche in München (Studie)

bare Geschichten erzählen. Sie zeigen uns das Bild eines Menschen und einer Zeit in einem viel helleren Lichte, als sonst irgend etwas. Schauen wir ein wenig in die Kostümkammer des Künstlers. Unter dem unscheinbaren dreieckigen Hütchen und der halb vermoderten Perücke steckte vielleicht ein Kopf voller Wunderlichkeiten und Aberglauben oder voll sprühender Laune und witziger Einbildungskraft. Wir können uns ganz gut ein voltairisches Gesicht dazu denken. In dem Staatskleide, das hier so melancholisch am Nagel hängt, wie alten Erinnerungen nachsinnend, steckte vielleicht einmal ein vornehmer Edelmann, ein maître de plaisir, feuriger Liebhaber und Jäger, Schöngeist oder Despot. In des Künstlers Augen wird alles lebendig; die alte Zeit steigt wieder herauf; die bezopften Herren, die gepuderten Damen mit dem Schönheitspflästerchen auf der Wange promenieren auf glattem Parkett, dinieren in den von kristallenen Lüstern beleuchteten Kabinetten, spielen Schach, Pikett und L'hombre. Die höfische Gesellschaft bewegt sich in den mit allem Luxus ausgestatteten Schlössern mit märchenhaft anmutenden Parkanlagen. Ein deutscher Dichter hat uns dieses Milieu unübertrefflich in den Versen geschildert:



Karl Seiler. Johanniskirche in München (Studie)

Es glänzt der Tulpenflor, durchschnitten von Alleen,
Wo zwischen Taxus still die weissen Statuen stehen,
Mit goldenen Kugeln spielt die Wasserkunst im Becken,
Im Laube lauert Sphinx, anmutig zu erschrecken.

Die schöne Chloe heut' spazieret in dem Garten,
Zur Seit' ein Kavalier, ihr höflich aufzuwarten,
Und hinter ihnen leis' Cupido kommt gezogen,
Bald duckend sich im Grün, bald zielend mit dem Bogen.

Es neigt der Kavalier sich im galanten Kosen,
Mit ihrem Fächer schlägt sie manchmal nach dem Losen.
Es rauscht der taftne Rock, es blitzen seine Schnallen,
Dazwischen hört man oft ein art'ges Lachen schallen.

Jetzt aber hebt vom Schloss, da sich's im West' will röten,
Die Turmuhr schmachtend an ein Menuett zu flöten;
Die Laube ist so still, er wirft sein Tuch zur Erde
Und stürzet auf die Knie mit zärtlicher Gebärde.

Wie wird mir, ach, ach, ach, es fängt schon an zu dunkeln,
So angenehmer nur seh' ich zwei Sterne funkeln —
„Verwegener Kavalier!" — „Ha, Chloe, darf ich hoffen?"
Da schiesst Cupido los und hat sie gut getroffen.

Es wurde schon angedeutet, dass nur selten Frauen auf Seilers Bildern vorkommen, ganz kann aber auch er sich nicht dieser für das Rokoko so typischen Figuren enthalten. Die Frau spielt in der Welt des Rokoko eine zu grosse Rolle, man begegnet ihr in höfischen Kreisen in allen Situationen, auf dem Parkett, in der Gesellschaft und im politischen Kabinett. Welche Formen das Liebesleben der Frau in dieser galanten Zeit angenommen, davon geben die mitgeteilten Verse einen guten Begriff. Wie sich Seiler in die Menschen des 18. Jahrhunderts eingefühlt hat, das zeigen uns seine Bilder. Wir zweifeln keinen Augenblick daran, dass die vornehmen Kavaliere beim Schach, die Höflinge bei der Audienz, die biederen bezopften Philister, die Husaren im Stall, die Wachtposten und Reiter sich genau so benommen haben, wie sie Seiler darstellt. Die so ungemein malerischen Kostüme, Uniformen und Kleider müssen sein Auge fesseln und immer wieder anziehen. Es scheint überaus empfindlich zu sein und alles Eigenartige und Malerische daran wahrzunehmen; es freut sich an dem Schimmern und Glänzen der behaarten Pferdehaut, an dem feinen Tuch der Uniformen, an dem Glänzen und Blitzen der silbernen und goldenen Tressen, an dem heissen Gleissen der Waffen. Es erfreut sich an Samt und Seide, an den diskreten Farben der gepuderten Haare; es nimmt alle die stofflichen Qualitäten der Farbe wahr, und all dieses weiss der Künstler durch seine ungemein geschmeidige Technik auszudrücken. Das Rokoko interessiert ihn in erster Linie um seiner rein malerischen Erscheinung willen. Eigentlich Kleinmaler, ist Seiler doch nur Feinmaler, kein pedantischer Tüftler. Er bewahrt in seinen überaus sorgfältig ausgeführten Bildchen stets etwas von der



Karl Seiler. Schleifer (Studie)

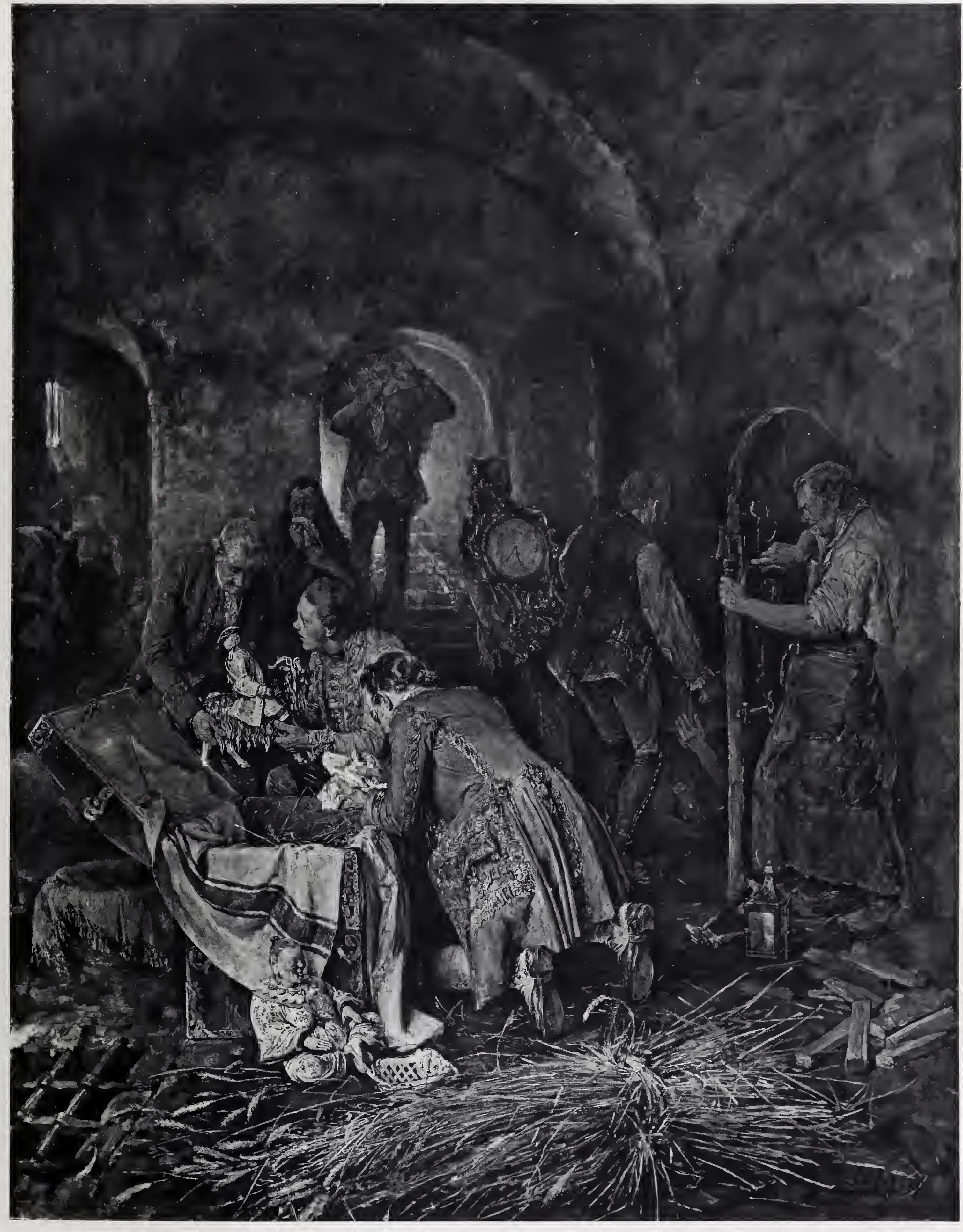
Karl Seiler pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Nachricht von der Front

Original im Besitz Sr. Majestät des Deutschen Kaisers





Karl Seiler pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

In Kriegszeiten



unmittelbaren Frische des ersten malerischen Eindruckes. Vielleicht ist diese Unmittelbarkeit und Frische des Ausdruckes auf die beständige Übung, nach der Natur zu malen, zurückzuführen. Seilers Studien nach der Natur sind so grosszügig und breit gemalt, dass dabei niemand an einen Kleinmaler, im gewöhnlichen Sinne genommen, denkt. In früheren Zeiten unternahm er häufig Studienreisen nach Italien, nach Norddeutschland, nach Rothenburg ob der Tauber, Würzburg, Bruchsal, Innsbruck, Hall usw.

In Süddeutschland waren es hauptsächlich die überaus malerisch



Karl Seiler. In der Schmiede (Studie)



Karl Seiler. Der Raucher (Studie)

wirksamen Architektur- und Städtebilder, die ihn immer wieder anzogen. Seilers Studien und Skizzen, vor allem die nach Schlössern und Kirchen aus dem 18. Jahrhundert, zaubern den ganzen Reiz, die so überaus stimmungsvolle Wirkung prächtiger Innenräume vor Augen. Man empfindet den Glanz und Schimmer der farbentrunkenen Pracht in den Prunksälen alter Residenz- und Lustschlösser, den verschwenderischen Reichtum an Dekorationen, tanzenden Linien, leuchtenden Farben — die ganze berauschende Karnevalsstimmung des Rokoko, die selbst vor Kirchen nicht Halt macht und diesen weltfreudigen Stil ins Heiligtum überträgt, um dort im Ausdruck von Farben und Formen ein jubilierendes Hosianna und Halleluja anzustimmen. Mitten unter dem zauberhaften Gebräu von Farben, das Auge fesselnden Licht-

und Luftstimmungen tauchen in dämmerigen, nur durch flackerndes Kerzenlicht erfüllten Kirchen alte Weiblein und kahlköpfige Greise auf, die ganz merkwürdig zu dieser Pracht ringsum kontrastieren. Seiler hat sich viel in diesen süddeutschen Kirchen umgesehen und manchen charakteristischen Beter und manche rührend-schlichte Gruppe von Weibern und Kindern in seinem Skizzenbuche oder im Bilde festgehalten. Er kennt die Poesie dieser Räume und unversehens kommt etwas von dieser Stimmung mit ins Bild. Er kennt auch die stimmungsvollen Landkirchen, die reichen Prälaturen und Klöster; die Kirchen mit ihren luftigen, hohen Räumen, den lustigen Stukko-Ornamenten, den hellen heiteren Farben, die oft so heimlich anmutenden Sakristeien, die Orgelemporen und das reich geschnitzte Gestühl; er hat das alles oft gesehen, gezeichnet und gemalt, und man fühlt, dass er sich in diese Welt versenkt hat — dass er sie liebt. Er liebt diese Welt des Friedens vielleicht ebensosehr wie die Welt der Waffen. Auf einem seiner Bilder hat er diesen Kontrast einmal anschaulich geschildert. Friedrich der Grosse sitzt zu mitternächtiger Stunde in einer Kirche, um einen schriftlichen Befehl auszufertigen. Auch sonst kehren die beiden Welten in seinen Bildern häufig wieder. Und es ist kein Zufall, dass es so ist. Sehen wir darin doch, wie der Künstler immer auf dem Boden der Wirklichkeit steht, wie er seiner ganzen geistigen Artung nach das zum Ausdruck bringt, was ihn in Nord und Süd als Maler am innigsten berührt und beschäftigt. Süddeutschland verdankt er die malerischen Anregungen zu seinen so überaus stimmungsvollen Interieurs, Norddeutschland die Anregung zu seinen Soldatenbildern und vor allem die Anregung zu den Bildern aus dem Leben Friedrichs des Grossen. Es ist wahrscheinlich noch etwas mehr im Spiele: ein persönliches Verhältnis, eine gewisse Ehrfurcht und Bewunderung für den grossen Soldatenkönig, das ihn immer wieder zu dieser Gestalt hinzieht. Seiler war oft an den Orten, wo Friedrich einstmals geweilt hat; er kennt



Karl Seiler. Rosen im Vorgarten (Studie)



Karl Seiler. Johanniskirche in München
(Original in der Kgl. Neuen Pinakothek zu München)

jeden Gegenstand im Hohenzollernmuseum, der sich auf Friedrich bezieht; er spricht von der Rasse und dem Aussehen der Pferde, die Friedrich geritten hat, als wäre alles unmittelbar gegenwärtig. Er hat die Geschichte Friedrichs des Grossen mit Maleraugen erfasst und studiert. Ausgerüstet mit diesen Kenntnissen und diesem wissentlichen und doch intuitiven Schauen durfte er es unternehmen, uns etwas aus dem Leben des grossen Königs zu erzählen. Er zeigt uns diesen höchst merkwürdigen Friedrich II. als jungen Mann in der aufgehenden Sonne jugendlicher Majestät. Der junge König, in seinen blauen Militärrock gekleidet, steht sinnend in seinem Kabinett, vor sich ein Schriftstück, vielleicht eine merkwürdige literarische Epistel oder ein politisches Pamphlet. Man sieht schon in diesem Exterieur etwas von dem Geist des jugendlichen Königs; etwas von der literarischen Atmosphäre seiner Umgebung liegt sozusagen in der Luft. Das Gesicht lässt auf ein geistreiches, lebhaftes Innenleben schliessen. Es ist noch nichts von der Prägung harter siebenjähriger Schicksalsschläge darin wahrzunehmen, die dem späteren Friedrich ein so charakteristisches römisches Münzengesicht verliehen hat. Es ist noch die Zeit, wo Friedrich mit seinen französischen Freunden tafelte, lange, oft sehr lange Mahlzeiten hielt, weil sichs dabei gar trefflich

plaudern liess, besonders wenn Voltaire das Brillantfeuer seines Witzes funkeln liess oder mit scharfen Pfeilen seines Spottes nach irgendeinem Objekt schoss — den König selbst nicht ausgenommen. Welches Ende es mit dieser Voltaireschen Freundschaft nahm, ist aller Welt bekannt. Wer hätte je daran gedacht! Voltaire, in Ungnaden vom König entlassen, reiste eines Tages schleunigst ab;



Karl Seiler. Kirche in Polling (Studie)

er soll in Frankfurt am Main angehalten werden, um einige für den König wichtige Dinge herauszugeben, und ein allzu gewissenhafter, ungeschickter Mann, der mit dieser heiklen Aufgabe betraut ist, macht daraus eine Verhaftung Voltaires. Diesen so interessanten, dramatisch lebendigen Augenblick schildert ein Bild von Seiler ausführlich. Die Hauptpersonen sind porträtgetreu wiedergegeben.

Friedrich in seiner kriegerischen Tätigkeit ist dargestellt, wie er im Herrenhause bei Rossbach auf den Dachboden gestiegen ist, um mit dem Fernrohr hinauszuspähen und mit verschärftem Adlerblick wahrzunehmen, wo der Feind steht. Hinter dem König stehen seine Getreuen: die Generale Seidlitz, Zieten u. a. Ernster, sorgenvoller sieht Friedrich am Morgen des denkwürdigen 18. Juni 1757 darein. Sein Gesicht trägt deutliche Spuren scharfer Verstandesarbeit; es kündet



Karl Seiler pinx. | Phot. F. Hanfstaengl, München

Wartesaal im Münchener Bahnhof





Karl Seiler pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Im Atelier



aber auch eiserne Energie und unbeugsamen Willen an. Noch ernster und sorgenvoller sehen wir ihn auf einem Seilerschen Bilde im Walde von Parchwitz am Feuer stehen, um ihn herum seine Generale. Es wird der Moment sein, da er jene so bekannt gewordene Ansprache an seine Generale hielt: „Ist aber einer oder der andere unter Ihnen, der sich fürchtet, alle Gefahren mit



Karl Seiler. Kirche in Polling (Studie)

mir zu teilen, der kann noch heute seinen Abschied erhalten, ohne von mir den geringsten Vorwurf zu erleiden“ und dann an die Truppen: „Das Regiment Kavallerie, welches nicht gleich, wenn es befohlen wird, sich unaufhaltsam in den Feind stürzt, lasse ich gleich nach der Schlacht absitzen und mache es zu einem Garnisonregimente. Das Bataillon Infanterie, das, es treffe, worauf es wolle, nur zu stocken anfängt, verliert die Fahnen und die Säbel und ich lasse ihm die Borten von der Montierung abschneiden! Nun leben Sie wohl meine Herren; in kurzem haben wir den Feind geschlagen, oder wir sehen uns nie wieder.“

Friedrich in dem vierten schlesischen Feldzuge, zeigt uns das Bild im Lager vor Liegnitz, wohl das bedeutendste dieser Friedrichbilder überhaupt. Hier ist der Künstler ganz bei der Sache,



Karl Seiler Rembrandt in seinem Atelier

er schaut sie, schildert sie wie ein eigenes Erlebnis. Die nachschaffende, schöpferische Phantasie ist im vollen Zuge. Mittelpunkt des Ganzen ist der König, der eben die Nachricht vom Anrücken Laudons erhält. Es ist bekannt, wie blitzschnell und wie gefasst Friedrich war und wie er sogleich die nötigen Anstalten traf, dem Feinde wirksam zu begegnen. Er ist ganz Ohr und gespannte Aufmerksamkeit, wie ein aus seiner Ruhe aufgeschreckter Löwe jeden Augenblick bereit, sich auf den Feind zu stürzen. Den ungemein dramatischen Moment, die Stimmung, in der das Ganze vor sich geht beim flackernden Lagerfeuer im Dämmerschein der ersten Morgenfrühe, diese poetisch anmutende, überaus malerische Situation hat der Künstler in schwungvoll beseelter, unübertrefflicher Weise dargestellt. Das Gegenständliche und Stoffliche ist ganz aufgegangen in der malerischen Darstellung. Es ist kein trockener oder anekdotisch gewürzter Schlachtenbericht, keine Episodenmalerei, sondern Historienmalerei im besten Sinne. So malt nur der Geschichte, der in ihr lebt, der sie geistig verarbeitet hat und sie mit schöpferischem Sinne gestaltet. Die künstlerische Darstellung ist in diesem Falle weit mehr als nur Illustration und Veranschaulichung bestimmter Vorgänge und Dinge; sie ist geistige Mitteilung und steht auf gleicher Stufe wie die von grossen Gesichtspunkten getragene Geschichtsschreibung.



Karl Seiler. Reynolds und Gainsborough

Wenn wir am Schlusse unserer Betrachtungen uns des Künstlers Schaffen in seinen bisherigen Werken vergegenwärtigen, so ergibt sich daraus eine ziemlich treffende Charakteristik vom Wesen und der Art seiner Kunst. Der geübte Beobachter erkennt in ihm einen Maler mit scharfen, lebhaft beobachtenden Augen und einer merkwürdigen Fähigkeit, an die Erscheinung sichtbarer Dinge allerhand anschaulich gedachte Ideenfolgerungen zu knüpfen, daher die



Karl Seiler. Bahnhof-Restauration

Karl Seiler. Nach dem Diner



Karl Seiler. In der Peterskirche zu München (Studie)

grosse Mannigfaltigkeit an gegenständlichen Szenen, der Reichtum an Motiven. Dabei ergeben sich alle möglichen Beziehungen zu dem mächtig gesteigerten Leben unserer Gegenwart und Vergangenheit, natürlich nur im Sinne bildmässiger malerischer Erscheinungen. Seilers Malerei ist eine auf dem Boden unserer Kultur erwachsene Kunst, eine Kunst, die das Erbe einer reichen Tradition in sich aufgenommen und verarbeitet hat. Wie diese Kunst ihren bestimmten Wert und Kurs im Kunstleben hat, so hat sie auch ihren bestimmten Platz in den Galerien und Museen. Die Galerien zu München, Dresden, Wiesbaden, Leipzig haben ihren „Seiler". Wir finden seine Bilder in dem Kunstkabinett des vornehmen Sammlers; der deutsche Kaiser besitzt mehrere Werke des Künstlers; das Kasino für Offiziere des Beurlaubtenstandes in München ist im Besitze seines Reiterbildnisses des Prinzen Arnulf. Die alljährlichen Ausstellungen im Glaspalast bringen uns meist ein paar interessante und feingestimmte Bilder von Seiler. An Erfolg hat es diesem Künstler also nicht gefehlt; er besitzt einen geschätzten, geachteten Namen in unserer Kunstwelt — seine Kunst hat ihm reichlich Gunst gebracht.



Karl Seiler. Kirche in Garmisch

Josef Wopfner

EIN MÜNCHENER LANDSCHAFTSMALER

VON

ALEXANDER HEILMEYER

> Sieh', so ist Natur ein Buch lebendig,
> Unverstanden, doch nicht unverständlich!
> Denn dein Herz hat viel und gross Begehr,
> Was wohl in der Welt für Freuden wär,
> Allen Sonnenschein und alle Bäume,
> Alles Meergestad und alle Träume
> In dein Herz zu sammeln miteinander....
>
> *Goethe.*

Bei der Betrachtung bestimmter Gebiete des künstlerischen Schaffens wird man häufig die Wahrnehmung machen, dass oft gleichzeitig Erscheinungen, Richtungen und Strömungen im Kunstleben auftreten, die, unabhängig voneinander, doch nach ein und demselben Ziel hinstreben. Fast zu gleicher Zeit, als in Frankreich die Vorläufer jener Richtung in der modernen Landschaftsmalerei, die man mit „Paysage intime" bezeichnet, anfingen zu wirken, konnte man auch innerhalb der Münchener Landschaftsmalerei eine ähnliche Bewegung unter den Malern wahrnehmen, den gleichen Zug, der damals etliche Pariser Maler in den Wald von Fontainebleau trieb. Von den Landschaftsmalern, die da auszogen, um Natur zu erforschen, gerieten einige unter der Führung von Max Haushofer an den Chiemsee auf die Insel Frauenwörth. Wenn auch dieser „Entdeckung" in der Geschichte der modernen Landschaftsmalerei nicht jene Bedeutung zukommt, die der Wald von Fontainebleau erlangt hat, so wurde sie doch für die Münchener Landschaftsmalerei ein Ereignis von einiger Tragweite. Daher der Chronist der Insel Frauenwörth das Jahr 1828 als die Zeit der Entdeckung der Insel durch die Maler mit einigem Stolze bezeichnet. Denn der Malerei wurde in der Tat ein Stoffgebiet erschlossen, das nicht wenig dazu beitrug,



Jos. Wopfner. Kalkofen bei Staudach (Studie)

den Wissenschaften oder in den schönen Künsten zu etwas gebracht hat. Also auch Wopfner. Er lernte zuerst alles, was bei seinem Vater zu erlernen war. Dann kam er zu einem sogenannten „Tuifelemaler“ in die Lehre. Da musste er emsig Farben reiben und bei Anstreicherarbeiten mithelfen. Dabei sah er mit ehrfürchtigem Staunen und Verwunderung auf den Alten, der im blauen Schurz, die Pfeife im Mund, tagsüber an einem Fensterchen der Werkstätte sass und ein Muttergottesbild oder irgendeinen frommen Heiligen in schönen bunten Farben auf eine Holz- oder Blechtafel malte. Der Alte verstand etwas vom Handwerk der Malerei, und wenn ihm bei der Arbeit Bedenken kamen, langte er nach einem alten abgegriffenen Büchlein, darin stand es schwarz auf weiss geschrieben, „wie's gemacht wird“. Noch nach vielen Jahren, als Wopfner mit saurem Schweiss das Handwerk der Malerei erlernte, musste er an den Alten und sein Büchlein denken. Es war aber nicht mehr möglich, bei ihnen Rat zu erholen, sie waren beide dahin. Nachdem er einige Jahre bei dem Tuifelemaler zugebracht hatte, dünkte es den jungen Gesellen, es wäre an der Zeit, in der Welt draussen seine Kunst und sein Glück zu versuchen. Er ging nach München. Einen Meister im Rosental sprach er um Arbeit an und erhielt den Bescheid, dass er, um in die Zunft aufgenommen zu werden, einen vorschriftsmässigen Lehrgang durchmachen müsse. Darauf liess sich aber Wopfner nicht ein und kehrte der Stadt den Rücken. Doch trieb ihn die Sehnsucht nach einem Jahre wieder dorthin zurück. Ohne Arbeit und Unterstützung geriet er bald in die bitterste Not und war froh, als er ein Unterkommen bei einem Manne fand, der Ölfarbendrucke, Lithographien und Kalender herstellte. Wopfner kopierte die gemalten oder gezeichneten Vorlagen für Ölfarbendrucke und betätigte auf diese Art seinen sich immer lebhafter äussernden Drang zur Kunst. Diese ersten Malversuche musste er der Billigkeit halber mit Ölfarben auf Papier ausführen.



Jos. Wopfner. Mäher (Studie)



Jos. Wopfner. Nussernte auf der Fraueninsel (Studie)

Von seiner Wohnung aus, einem Dachstübchen am Sendlingertor, konnte er das Leben und Treiben am Holzmarkt beobachten. In seinem



Josef Wopfner pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Zur Taufe





Josef Wopfner pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der böse Wind



ersten Skizzenbuche finden sich alle die charakteristischen Gestalten der Händler, Käufer, Holzbauern, Sägfeiler und Holzmesser, die auf dem weiten Platz herumstanden und miteinander sprachen, feilschten und handelten. Im Sommer ging er vor die Stadt, ins Isartal, an den Starnberger See, ins Gebirge und übte dort Auge und Hand beim Zeichnen nach der Natur. Dieses mit zähem Fleiss betriebene Studium der Natur brachte ihn bald vorwärts. Es fand sich ein Freund und Berater in dem Maler Horst, der ihm zur Ausstellung seines ersten Bildes im Kunstverein verhalf. Das war 1865. Das Bild erregte Gefallen und wurde gekauft. Der Erlös reichte



Jos. Wopfner. Fischer (Studie)

gerade zu einer Studienreise aus. Wopfner bezog nun auch die Akademie, wo ihn der treffliche Strähuber in seiner Zeichenklasse aufnahm. Dort lernte er auch Leibl kennen. Sie gingen miteinander in die Schule Pilotys über. Die während ihrer Studienzeit geschlossene Freundschaft hielt sie auch nach den akademischen Lehrjahren zusammen, sie bezogen im selben Hause an der Landwehrstrasse ein Atelier nebeneinander. Durch Leibl lernte er um diese Zeit auch Courbet kennen, als dieser mit einer Reihe seiner epochemachenden Bilder 1872 auf die Ausstellung nach München gekommen war. Ein für seine Kunst nicht minder bedeutsames und folgenreiches Erlebnis war die Bekanntschaft mit Land und Leuten im Chiemgau, eine Anregung, die ihm ein häufiger Gast auf Frauenwörth, der Kupferstecher Vogel, vermittelte. Als Wopfner 1872 zum erstenmal seinen Fuss auf die Insel setzte, ahnte er kaum, wie heimlich und vertraut ihm die Menschen, die Insel, der See, die Bäume, überhaupt diese ganze Natur noch werden sollten. Noch lag diese Welt vor ihm offen, er hatte sie erst entdeckt und saugte sie in vollen



Jos. Wopfner. Am Chiemsee (Studie)

Zügen mit allen Sinnen ein; sie wurde ihm mit den Jahren immer vertrauter, kam ihm näher und näher.

In seinen Werken, Bildern, Studien, Skizzen, Zeichnungen spricht der Künstler für den, der darin zu lesen versteht, eine deutliche Sprache. Wir wollen nun versuchen, darin zu lesen.

Für Wopfner, den Sohn der Berge, lag es nahe, dass er das Gebirge zum Vorwurf seiner ersten malerischen Darstellung nahm. Es gibt auch nicht leicht mehr in die Augen fallende, die Phantasie anregende Dinge als Felsen, Sturzbäche, Geröllfelder, Wurzeln u. dgl. Was ist z. B. so ein verdorrter verkrüppelter Wurzelstock für ein Malerauge ein köstlich Ding? Er scheint wie eine knochige Faust mit lang ausgestreckten, spinndürren Fingern um sich zu greifen. Auf dem Grunde eines von blaugrünem Wasser erfüllten Tümpels liegt er wie ein mächtiger Polyp, der seine Fangarme ausspannt, um alles an sich zu ziehen. Am Felsabhange, wo noch spärlicher Waldboden ist, schreckt er den Wanderer, scheint sich vor seinen Augen in eine wunderliche Fratze zu verwandeln. Auch die Felswand mit ihren mannigfachen Formen und Farben erfreut das Malerauge. Oft zaubern Sonnenstrahlen und Mondschein oder der Regen auf solchen Wänden Bilder mit seltsam geformten Figuren hervor, nebelhaft wogende Gebilde und Gestalten wie von einem Riesenskioptikon auf ein ausgespanntes Tuch hingestrahlt. Und dann ist es wieder der Gebirgsbach, der den Maler packt. Gleich einem übermütig gewordenen Hüterbuben springt er brüllend, pfeifend und singend von Fels zu Fels, über Wurzeln und Baumstämme hinab ins Tal. Am Bache liegen Felsen, die, mit Moos bedeckt, wie mit grünem Tuch überzogen aussehen, es sprossen dort saftige Kräuter und Gräser — alles in frischen leuchtenden Farben. Strenge zeichnerische Darstellung erfordert die Wiedergabe von Gebirgsketten und Bergzügen. In kühnen Kurven oder in steil ansteigenden Linien schwingt



Jos. Wopfner. Chiemsee nach der Tieferlegung (Studie)

sich das Auge hinauf zu den einsam stehenden Gipfeln, zu den von Wolken verhüllten Zacken und Spitzen. Ganz von selbst wird der Blick von den von Schnee und Eis glatt gefegten Graten hinübergeleitet auf die ziehenden Wolken, die klaren hellen oder verdüsterten undurchsichtigen Lüfte. Der Berg bleibt immer am selben Flecke, aber die Lüfte und Wolken ziehen und wandern, kommen und gehen. Sie ruhen aber auch oft am Berge. Man sieht sie zuweilen zwischen den Bergen in einem



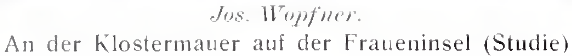
Jos. Wopfner. Kloster Frauenchiemsee (Studie)

tief eingeschnittenen Tal zu runden Haufen zusammengeballt liegen, bis ein Windstoss kommt und sie auseinandertreibt. Nun beginnt eine wilde Jagd um schroffe Klingsteinzacken über schauerliche Abgründe hinweg, dass es nur so saust und braust. Zuweilen scheint es, als blieben von den fliehenden Wolken Stückchen am Berge oben hängen. Es sieht so aus wie ein wehendes Tuch auf luftiger Höhe.

Der Landschaftsmaler, wenn er ein aufmerksames Auge für alle Vorgänge in der Natur hat, kennt sich schliesslich mit Wind und Wetter aus wie die Schäfer, Förster, Fischer, Bauern und andere Leute, die ihr Beruf ins Freie führt. Wopfner ist auch Jäger.

Unter den Landschaftsmalern trifft man häufig Jäger. Die unmittelbare Nähe der Natur, manchmal auch ererbtes Jägerblut treibt sie dazu, Pinsel und Palette öfter mit Flinte und Ruck-





Jos. Wopfner.
An der Klostermauer auf der Fraueninsel (Studie)



Jos. Wopfner.
Bei Torbole (Studie)

sack zu vertauschen. Künstler sind aber nicht allein Jäger um des Jagens willen, sondern um die Natur zu beschleichen und zu beobachten, wo sie ganz bei sich zu Hause ist. Man kann sich Wopfner gut vorstellen, wie er auf dem Anstand steht und lauert, jeden Augenblick bereit, einen seltenen Eindruck festzuhalten. Der grüne Wald dünkt ihm ein gar schöner Aufenthalt, eine prächtige Malerstube, in der die grosse Malermeisterin Natur ringsum die herrlichsten Studien aufgehängt hat. In seinen mit Fleiss ausgeführten Studien und Zeichnungen, hauptsächlich in Baumstudien, scheint er nach dem Rezept von Schwind verfahren zu sein: „Wenn einer an ein schön's Bäumle sein Lieb und Freud hat, so zeichnet er all sein Lieb und Freud mit, und 's schaut ganz anders aus, als wenn ein Esel schön abschmiert.“ Anfangs der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts mag ihn der Wald auch oftmals in einer sehr verträumten Stimmung gesehen haben. Er kam aus der Pilotyschule her, in der man gerne „Gschichtln“ malte. Da ging ihm manches im Kopf herum und es wogten darin seltsam durcheinander Gestalten und Figuren aus der deutschen Märchen- und Sagenwelt. In alten Kreuzgängen und Klöstern drunten am Bodensee, auch auf



Jos. Wopfner.
Am Chiemsee (Studie)



Jos. Wopfner.
Insel Amrum in der Nordsee (Studie)



Josef Wopfner pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Chiemseefischer





Josef Wopfner pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Herbst





Jos. Wopfner. Heuernte im Chiemgau (Studie)

Bergeshöhen und in Wäldern beim Mondenschein, begegneten ihm die Gestalten aus Scheffels Dichtung „Ekkehard“: die Herzogin Hadwig und Praxedis, der Kämmerer Spazzo und der Abt von St. Gallen und von Reichenau, der Mönch Ekkehard und Romaias und Rudiman, Audifax und Hadumot und wie sie alle heissen. Wie oft trieb es Wopfner an die Staffelei, diese Gestalten in Bildern zu veranschaulichen. Auch die Gestalten des deutschen Märchens traten ihm nahe: Hänsel und Gretel, Rotkäppchen, Däumling u. a. m. Da konnte er nicht mehr anders, er musste sie in Bildern darstellen, eher kam er nicht zur Ruhe. Wir erfreuen uns immer wieder an diesen Bildern, die voll schlichter Natürlichkeit, voll naivem Empfinden und von herzerfreuendem Ausdruck sind.

Als dann Wopfner um diese Zeit, etwa um das Jahr 1875, wieder nach Frauenwörth kam, war es ganz natürlich, dass das sagenumwobene Eiland mit dem alten Kloster seine Phantasie



Jos. Wopfner. Hochwasser am Chiemsee (Studie)



Jos. Wopfner. Ährenleserin (Studie)

stark beschäftigte. Wenn einer in schöner Juninacht im Mondenschein an der Mauer hingeht, die das Kloster gegen den See hin absperrt, da erglänzt der See weit hinaus im fahlen Mondlicht und es rauschen die alten Weiden, vom Winde hin und her bewegt, und ihr Lispeln und Säuseln mischt sich mit dem Takt der Wogen, die an das Ufer schlagen — eine eigene seltsame Weise und Melodie, bei der in der Erinnerung die Gestalten alter Sagen lebendig werden. Man erzählt sich, dass von Herrenwörth, wo ein Mönchskloster steht, zur Nachtzeit ein Mönch herübergeschwommen sei nach Frauenwörth, um dort eine Nonne zu besuchen. Sie hatte ihm ein Licht ans Fenster ihrer Zelle gestellt, damit er die Richtung fände. Einmal in einer finsteren Sturmnacht fehlte das Licht. Am anderen Morgen sah man den Leichnam des Mönches zwischen Schilf und Rohr ans Ufer treiben. Am Tage denkt man wohl nicht an solche Dinge, aber das Plätzchen hinter der Klostermauer bleibt ein Ort für verträumte, versonnene Gemüter — ein stiller Poetenwinkel.

Ganz anders schaut sich das entgegengesetzte südöstliche Ufer an. Hier entwickelt sich reges Leben und Treiben des Inselvolkes. Oft ist es aber auch hier still und ruhig. Träge liegen alte Fischerkähne im Ufersand, es ragen einzelne Felsstücke aus der seichten Flut und zuweilen sieht man darauf eine Schar junger Enten bei der Toilette oder spielende Kinder. Zu dem Strandstilleben gehören auch noch die über Schiffschnäbel gelegten und an Stangen, sogenannten „Krageln“, aufgesteckten und ausgebreiteten Netze. Am Ufer stehen auch die kleinen schmucken Fischerhäuser mit ihrem im Frühling und Sommer so anziehenden Blumen- und Blütenschmuck. Es blühen dort Flocks, Malven, Sonnenblumen, Nelken u. a. m. Es ergibt allemal einen reizvollen Kontrast, wenn ein von Wind und



Jos. Wopfner. Fischergärtchen am Chiemsee (Studie)

Wetter gebräuntes und lederartiges Fischergesicht, umrahmt von schwarzer Zipfelhaube, zwischen den hoch aufgeschossenen Stengeln blühender Malven mit ihren in der Sonne leuchtenden blassblauen oder rötlich angehauchten Blüten, auftaucht. Für Kenner ländlicher Schönheit mag es freilich ergötzlicher sein, wenn statt des biederen Alten ein bezopfter Mädchenkopf mit von der Seeluft geröteten oder gebräunten Wangen, frischen roten Lippen und lustig schauenden Augen erscheint. Maler, gute Kenner jeglicher Art von Naturschönheit, haben hier zu verschiedenen Zeiten ihre Bräute und Frauen geholt. Die Chronik von Frauenwörth weiss davon zu erzählen. Ein Eintrag vom Jahre 1838 lautet: „Anno 1838 am 3. Oktober war eine lustige Hochzeit des berühmten Entdeckers der Insel, Max Haushofer, mit dem ersten Meerfräulein, so er auf der Insel gesehen, Anna, aus dem Geschlechte der Dumbser. Anno 1840 war die zweite Hochzeit und ein lustig Beilager des Meisters Ruben mit dem Meerweiblein Susanna."



Jos. Wopfner. Holzfischer am Bodensee (Studie)

Kobell hat in launiger Stunde in die Künstlerchronik von Frauenwörth ein Schnadahüpfel eingeschrieben, es lautet:

— — — — — — — —
— — — — — — — —

. . Grüss di Gott Insel
So hoamli und kloa,
Ja, meinoad hast zum Singa
Dees G'recht wie'r i' moa'.

Schöni Berg um in See,
Schöni Baam neb' an Haus,
Und da schaugt wohl a Sträussl
Und a frisch's Diendl 'raus

Und dem, ders nit langt,
Wann er sing'n was will.
I' denk mir, derselbi
Der singt au' nit viel.



Jos. Wopfner. Holzfischer am Bodensee (Studie)



Jos. Wopfner. Torfschiff am Chiemsee (Studie)

Es ist nicht immer Sonntag auf der Insel. Die Inselbewohner bei ihrer Werktagsarbeit zu sehen und zu beobachten, hat auch seinen Reiz. Es kommt Leben in die Fischerhütten und an den Strand, sobald die Vorbereitungen zum Fischfang getroffen werden. Max Haushofer entrollt uns davon ein anschauliches Bild. Regungslos und spiegelblank unter glühender Augustsonne flimmert der See. Gewitterdunst hüllt die an der Südseite hoch aufragenden Bergriesen in tiefblaue Schleier; schwül und brütend liegt der Wald hinter dem von weissem Kies gesäumten Strand. Ein Fahrzeug stösst an diesen Strand. Es ist ein hochgeschnäbeltes, altes Eichengebäude, an seinen vom Wetter und von den Jahren zerrissenen Wänden vielfach mit Eisenklammern geflickt. Drei Männer sind in dem Schiffe und ein Haufen Tau- und Netzwerk. Nun wirft der eine dieser Männer ein Tau mit einem daran befestigten Holzstücke ans Land; dann stösst das Fahrzeug wieder vom Ufer ab, indem es das Tau, an welchem eine Reihe von Holzpflöcken hangen, hinter sich fallen lässt. Einer der drei Männer wirft das Tau aus; die anderen beiden rudern. Nachdem etwa zehn oder fünfzehn Schiffslängen Tau ausgeworfen, folgt das Netz; oben durch die Hölzer, die auf dem Wasserspiegel schwimmen, festgehalten, nach unten durch Tongewichte beschwert. In grossem Bogen wird es ausgeworfen; dann kehrt das Schiff wieder dem Lande zu. Abermals folgt ein Stück Tau, das hinter dem Schiffe ins Wasser sinkt; dann stösst der Bug des Fahrzeugs wieder knirschend auf den Kies. Die Männer legen ihre Ruder nieder; zwei von ihnen schwingen sich über den Schiffsrand ins Wasser, waten ans Ufer und fangen an, die Taue mit gleichmässigen Griffen an sich zu ziehen. Es ist furchtbar schwere Arbeit; man erkennt das Gewicht des Netzes daran, wie weit die Männer sich nach rückwärts lehnen müssen, wie sie sich mit ihren Holzschuhen in den schlammigen Kies einstemmen, und wie sich die Muskeln ihrer gebräunten nackten Arme aufblähen. Nach einer Viertelstunde etwa sind die Taue zu Ende, und das Netz erscheint. Sorgsam wird



Jos. Wopfner. Kinderbadeplatz am Bodensee (Studie)

Josef Wopfner pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Verfolgung von Wilderern





Josef Wopfner pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Verfolgte Wilderer

Originalgemälde im Besitze der Kunsthandlung D. Heinemann in München



es zusammengefasst und eingezogen. Der dritte Fischer schlägt mit dem Ruder ins Wasser, um die etwa zwischen den Netzwänden befindlichen Fische in den hintersten, sackartigen Teil des Netzes, den „Bären“, zu treiben. Wie ärgerlich, wenn die Arbeit der Fischer gerade in diesem Augenblick gestört wird und ein schweres Frachtschiff das Netz durchquert. Oft sind schon bei solchen Gelegenheiten Streit und Händel zwischen den Fischern von Frauenwörth und den „Gstadern“ entstanden. (Gstadt ist eine Ortschaft am Ufer des Chiemsees.) Ein Bild von Wopfner, „Chiemseefischer“, veranschaulicht einen solchen Moment. Wopfner hat in seinem Skizzenbuche gar vieles aus dem Fischerleben aufgezeichnet. Wenn sie ausfahren, ist er immer hinter ihnen her. Manchmal bedarf es einer eigenen Taktik und List, sie aufzuspüren, denn die Fischer haben es nicht gerne, wenn man sie bei ihrer Tätigkeit belauscht. Das Fischen ist aber nicht die einzige Arbeit dieser Leute, sie sind zugleich auch Bauern. Ihre Wiesen und Felder liegen oft weit auseinander am Ufer des Sees. Sie müssen Holz, Torf, Heu, Getreide mit Frachtschiffen heimschaffen. Bei schönem Wetter eine lustige Fahrt. Wie anders aber, wenn dunkle unheildrohende blei- oder rostfarbene Wolken am Himmel aufziehen. Schwer und lichtlos liegen die Berge, schwarzgrün der See. Ein Gewittersturm ist im Anzug und meilenfern noch die Heimat. Und nun fängt die weite Wasserfläche zu zittern an; Möwen umflattern das Schiff, der Sturm bricht los, das Schiff klatscht durch die hoch und höher gehenden grauen Wogen. Blitze zucken, Donner rollen und mit dem Sausen des Sturmes mengt sich das Rauschen der Schaumkronen der Wellen. Da gibt es Augenblicke der höchsten Not, wo der Bauer, will er den Kampf des Schiffes mit den Wellen erleichtern, etwas von der mühsam erraffiten Ernte preisgeben muss. In einem Bilde aus dem Jahre 1884, „Im Sturm“, schildert Wopfner einen solchen Augenblick. Einen nicht weniger spannenden Moment gibt er in einem anderen Bilde, das die Verfolgung von Wilderern veranschaulicht. Auch hier ist ein



Jos. Wopfner. Kühe im Walde (Studie)



Jos. Wopfner. Heuernte im Chiemgau (Studie)

Schiff dargestellt, das mit Wind und Wogen kämpft, um einen in der Ferne sichtbaren Kahn zu erreichen. In einem anderen Bilde sieht man das verfolgte Schiff mit den charakteristischen Gestalten der Wildschützen. Einer davon steht auf dem Vorderteil des Schiffes, dem „Gransen“, und äugt nach den Verfolgern aus, während die anderen die erlegte Beute, einen Hirsch (Zehnender) in Sicherheit zu bringen suchen. Sie schleppen ihn ins Schilf an einen Platz, der die Beute den Augen verbirgt, aber ermöglicht, sie des Nachts zu holen.



Jos. Wopfner. Ostwind am Chiemsee (Studie)

Einen friedlicheren Anblick bietet dem Auge das Bild „Taufe“ dar. Es ist einer jener unvergleichlich schönen Sommermorgen am Chiemsee geschildert. Der See ist vollkommen ruhig und spiegelklar. Das Schiff, von Kinderhänden bewegt, gleitet ruhig und sanft dahin. Die Insassen des Kahns, eine wohlbegüterte Bauernfamilie, hat es sich auf Stühlen und Bänken bequem gemacht. Unter rotem Sonnenschirm schaut ein frisches Kindergesichtchen hervor. Die helle Freude an dem kleinen Menschenkind spiegelt sich in den darüber gebeugten Gesichtern der beiden Mädchen, auf deren Schoss das Taufkind gebettet ist. Der stattliche Bauer hat sich breit und behaglich vor seine Ehehälfte hingestellt und auch auf ihren Gesichtern liegt Heiterkeit und Glück. Es ist ein schöner Tag, wie eigens zur Taufe des Erstgeborenen bestellt. Von fernher schaut der Kirchturm von Frauenwörth und die Sonne glänzt und flimmert auf den breiten Dächern und Giebeln des Klosters. Bald ist das Ziel der Fahrt erreicht und wenn die Glocken vom Turme

klingen, trägt eines der Mädchen auf hocherhobenen Armen den Stolz der Familie in die stillen Hallen des alten Kirchleins von Frauenwörth. Unvergleichlich stimmungsvoll ist ein Abend auf dem See zur Zeit des Aveläutens. Schon Ruben hat auf einem Bilde den farbigen Schmelz und Zauber einer solchen Abendstimmung festzuhalten versucht. Mit viel reiferen Kunstmitteln hat dies Wopfner in seinem Bilde „Ave Maria“ zum Ausdruck gebracht. Man kann das Scheffelsche



Jos. Wopfner. Zu Hilfe! (Am Chiemsee. Studie)

Gedicht, das Rubens Bild gewidmet ist, auch ganz gut auf das Wopfnersche Bild beziehen. Wir setzen es nach der Handschrift von 1860 hieher.

AVE MARIA

Schweigsam treibt ein alter Einbaum,
Glatt und ruhig liegt der See,
Purpurwarme Abendschatten
Färben der Gebirge Schnee.

Eines Eilands Klosterhallen
Dämmern aus der Flut empor,
Aus dem grauen Münster schallen
Glocken zu der Nonnen Chor:



Jos. Wopfner. Chiemseefischer (Studie)

Sempiterni fons amoris
Consolatrix tristium
Pia mater salvatoris
Ave virgo virginum.

Sanft sich wiegend, leis verklingend,
Süss ersterbend kommt der Ton;
Luft und Welle tragen schwingend
Seinen letzten Hauch davon.

Und der Hand entsinkt das Ruder,
Im Gebet erschweigt das Herz
— Und mir ist als trügen Engel
Eine Seele himmelwärts.

Es ist ein eigener Zauber, der schon den Ankömmling auf der Insel umfängt und ihn im Sonnenglanz und Windeswehen, im Glockenklang und Wogenschlag, unter den blühenden Linden und im alten Klosterhof umschmeichelt und seine Sinne gefangen nimmt. Dem tätigen Mann, der auf die Insel kommt, um zu arbeiten, mag dieser Stimmungszauber fast gefährlich werden und er muss wie weiland Odysseus vor dem Sirenengesang die Tore seiner Sinne verschliessen. Aber was hilfts! Sobald er sich nur den Eindrücken hingibt, regt auch schon Phantasie ihre Schwingen — und er dichtet, wenn er auch nur die Natur abschreibt. Welch unbeschreiblich schöne Bilder stellt hier Natur vor die entzückten Augen hin! Sonne, Mondschein, Sturm und Regen müssen dazu verhelfen. Beständig steigen vom Seespiegel Wasserdämpfe auf, die vom Licht durchdrungen und durchleuchtet werden; so webt Natur wunderbare farbige Schleier, in die sie alle Dinge einhüllt. Die unscheinbarsten Gegenstände, ein altes Schiff, Steine, Felsen und Bretter am Ufer, Hecken, Zäune, Bäume, Hütten, Häuser erscheinen in diese farbigen Schleier gehüllt oder in das Goldbad der Sonne getaucht, schön und vornehm. Wem es gegeben ist zu schauen, der findet hier ein Schatzkästlein voll herrlicher malerischer Kleinodien.



Jos. Wopfner. Netzflicker auf der Fraueninsel (Studie)

Wopfners Anschauungsweise hat sich im steten Umgang mit dieser Natur gewandelt; mehr und mehr hat die Sonne am Chiemsee die Farben seiner Palette aufgehellt. Möglich, dass auch die Evolutionen in der modernen Malerei an ihm nicht spurlos vorübergegangen sind und die Eindrücke, die er von den Meistern des „Paysage intime" in Paris empfangen hat, von Einfluss waren. Tatsache ist, dass er um die Mitte der 90er Jahre des vergangenen Jahrhunderts sich in seiner Malerei verjüngt hat. Ursprünglich Kleinmaler, der allerdings so grosszügig malte, dass man viele seiner Bildchen auf eine quadratmetergrosse Leinwand übertragen könnte, ohne sie in eine andere malerische Ausdrucksweise zu übersetzen, hat er diese Art verlassen und sich ganz der impressionistischen Malweise hingegeben. Nicht zum wenigsten darum, weil ihn diese Art des künstlerischen Arbeitens ins Freie führt und ihm beständig neue Anregungen vermittelt. Die Natur geht ihm über alles. Er gibt aber nicht zufällig gesehene Naturausschnitte und Impressionen. Jede Studie und Skizze repräsentiert sich bei ihm immer als ein in sich abgeschlossenes Bild.



Jos. Wopfner. Heuabladen am Chiemsee (Studie)

Vor allem ist es die Landschaft, die sein malerisches Interesse in Anspruch nimmt. Er hat aber auch für die Menschen in der Natur ein offenes Auge. Selten, dass er sie aber einzeln oder bildnisartig darstellt. Der Bauer, der nichts tut, erscheint immer steif und leblos, hingegen bei seiner Tätigkeit als Mäher, Kornschneider, Heuer, wenn durch die ganze Figur ein einheitlicher rhythmischer Zug geht, da ist er interessant. Wopfner versteht sich vortrefflich darauf, das Charakteristische solcher Figuren im Schwunge der



Jos. Wopfner. Elbingenalp im oberen Lechtal (Studie)





Jos. Wopfner. Am Walchensee (Studie)



Jos. Wopfner. Der Walchensee (Studie)

Bewegung festzuhalten. Seine zeichnerische und malerische Treffsicherheit ist erstaunlich. Man merkt den alten Schützen, die Hand geht mit dem Auge. Möge diese fleissige Hand noch lange nicht erlahmen, sie kann uns noch viel Schönes bieten.



Jos. Wopfner. Alter Stadel aus Sarntheim (Studie)



Melchior Kern. Vor dem Wetter

ÜBER DIE

MÜNCHENER JAHRES-AUSSTELLUNGEN 1907

VON

FRANZ LEHR

Auf grossen Ausstellungen herrscht die Masse, und Masseneindrücke sind es, die eine ruhige Betrachtung kaum aufkommen lassen. Man hat das Gefühl, auf einem schwankenden Boden zu stehen. Auch bei einer Betrachtung des künstlerischen Schaffens macht sich dasselbe Gefühl geltend. Alle Werte und Kunstanschauungen sind schwankend geworden. Das sichere Fundament, worauf die alten Künstler bauten, ist erschüttert, durcheinander gerüttelt liegt der ganze Inhalt der alten Kultur vor uns wie ein ungeheurer Schutthaufen, aus dem ein jeder nimmt, was er bedarf. Wir dürfen nur die Hausfassaden aus jüngstvergangener Zeit betrachten, die über und über mit Zieraten aus verschiedenen Zeitstilen beklebt sind. Diese Klebearchitektur ist recht charakteristisch für unsere Art von Kunst. In der Baukunst, die am meisten mit der eigenen Zeit verbunden ist, erwuchs auch zuerst eine andere Formensprache. Das Bedürfnis, zweckmässig und schön zu bauen, äusserte sich wieder in Formen, die sich von jenem Volapükstil gründlich unterscheiden. Vornehme Leute verschmähten es in der Kunst, die von Herrschaften schon einmal getragenen Kleider wieder zu tragen, sie wollten, dass auch in ihrer nächsten Umgebung etwas von ihrer eigenen Zeit, von modernem Geiste, moderner Sachlichkeit und moderner Lebensart zum Ausdruck käme. So entstand allmählich eine Sachkunst, die sich in erster Linie auf Gebrauchsgegenstände und auf zweckmässige Einrichtung und Ausstattung der alltäglichen Umgebung erstreckte. Es

oder dem modernen Bücherwesen, der Illustration und der dekorativen Kunst dient, steht sie auf einem festen Boden, und Angebot und Nachfrage regelt sich von selbst. Wo sie aber, wie oft im Staffeleibilde, nur dem persönlichen Ermessen des Künstlers, der Phantasie und der Laune des Schaffenden anheimgegeben ist, scheint sie völlig in der Luft zu schweben. Es fehlt sozusagen die Nötigung, der strenge Zwang, die Logik der Anschauung, die sich erst aus der Anpassung an ganz bestimmte gegebene Verhältnisse entwickelt. Man hat vor manchen Bildern das Gefühl, der Maler habe es sich „leicht" gemacht. Es sieht oft aus, als wenn einer die Hemdärmel aufstülpe, Pinsel und Palette zur Hand nähme, ein lustig Liedlein pfeife und darauf los male, ohne lang darüber nachzudenken. Das „Wie" und „Was" ist ihm einerlei. Es sind doch nur wenige, die „müssen", d. h. deren Talent und künstlerische Anschauungsweise gerade nach dieser malerischen Ausdrucksweise verlangt. Eigentlich sind vielzuviel auf diesem Gebiete tätig. Das Bildchenmalen ist eben eine angenehme Sache. Aber die Aussicht und die Hoffnung, Gold und Lorbeeren zu ernten, schwinden immer mehr. Der Laune und dem Geschmack eines vielköpfigen Publikums preisgegeben, versuchen sie um jeden Preis sich bemerkbar zu machen und verfallen oft in Effekthascherei und Manierismus. Zumeist diese Vielzuvielen haben es verschuldet, dass das allgemeine Bild unserer grossen Ausstellungen ein buntscheckiges ist und es schwer hält, sich zu orientieren. Um dies zu ermöglichen, wollen wir diesmal in unserer Besprechung von ganz bestimmten Gesichtspunkten ausgehen und einzelne Gebiete des Kunstschaffens ins Auge fassen. Die Bildnismalerei, das



B. D. Lippay. Papst Pius X.



Karl Blos pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

S. K. H. Prinz Rupprecht von Bayern





F. A. von Kaulbach pinx.

Josef Joachim



Figurenbild, die Landschaft, Stilleben, Plastik, Graphik sollen jedes für sich einer eingehenden Betrachtung unterzogen werden.

Die Bildnismalerei hat auf die Ausstellung im Glaspalast zahlreiche Vertreter entsandt. Die Bildnismalerei bietet in mancher Hinsicht einen Gradmesser für das künstlerische Niveau der Zeit, wie für die Höhe allgemeiner Geschmackskultur. Künstler und Publikum haben daran Anteil, denn auf diesem Gebiete künstlerischen Schaffens berühren sich die Interessensphären des Künstlers und des Publikums. Die Ausdrucksweise des Künstlers wird vielfach von dem Bedürfnis und dem Geschmack des kunstliebenden Auftraggebers beeinflusst, wenn nicht gar bestimmt. Der Besteller hat vor allem Interesse daran, dass der geliebte Gegenstand naturwahr und doch in schöner Form dargestellt werde. Es sind dies zweierlei Dinge, wo eins das andere auszuschliessen scheint. Die Praxis zeigt aber, dass dies doch nicht der Fall ist. Es gibt genug Bildnisse, die sich durch schöne Form wie durch grosse Ähnlichkeit auszeichnen. Die Auffassung des Künstlers oder vielmehr die künstlerische Anschauung ist freilich eine andere als die des Laien. Der Laie sieht in der photographisch getreuen Wiedergabe des Objekts den Inhalt der Bildnismalerei erschöpft. Er gibt sich zufrieden, wenn die Ähnlichkeit erreicht ist. Ähnlichkeit ist für ihn identisch mit dem Begriff Richtigkeit. Es kann nun ein Bildnis in diesem Sinne „ähnlich“ sein und ist doch künstlerisch unbedeutend. Der Künstler strebt vor allem nach dem Ausdruck der Erscheinung, den er als Plastiker in der Form, als Maler in der Zeichnung und in der Farbe zu erreichen sucht. Diese künstlerische Form bezieht sich natürlich auf die auch dem unkünstlerischen Auge erkennbare Erscheinung; nur wertet sie eben die Erscheinung ganz anders. Es ist, wenn man es so ausdrücken will, ein geistiger Umwertungsprozess des Gesehenen. Das



Walter Geffcken. Bildnis



Hans Hering. Cellospieler

künstlerisch geschaute Bild ist ein anderes als das durch einen optisch-mechanischen Apparat hergestellte. Durch dieses wird nie das eigentliche individuelle Leben zur Darstellung gelangen. Die Bildnismalerei ist eine sehr sachliche strenge Kunst; sie sollte am wenigsten den Einflüssen einer experimentierenden Kunstweise unterworfen werden. Trotzdem sehen wir, dass auch die Bildnismalerei alle Wandlungen der modernen Malerei mitmacht. Auch sie hat allen möglichen impressionistisch-pointillistischen Bestrebungen Tribut gezollt, ein Spiel, das nicht ohne Gefahr ist. Das Bildnis verträgt nicht gut eine malerische Darstellung, die jeder Zufälligkeit der Umgebung, Beleuchtung etc. Wert beilegt. Wenn aber das Gesicht der unruhigen Beleuchtung in Licht und Schatten ausgesetzt ist, werden gerade die charakteristischen Formen stark deformiert und verschwommen erscheinen. Missverstandener Impressionismus kann der Bildnismalerei stark zusetzen; gut angewendet wird er ihr manche neue farbige Werte vermitteln. Es kommt eben alles darauf an, „wie“ es gemacht wird.

Der Versuch mancher Maler, sich den Bestrebungen der modernen Sachkunst anzuschliessen, hat neuerdings der Bildnismalerei eine Menge dekorativer Anregungen gegeben. Die Maler suchen durch Raumkomposition, Linienführung und durch Anwendung und Gegenüberstellung grosser Farbflächen gewisse dekorative Wirkungen zu erzielen. Auf dekorative Wirkungen zielt eigentlich auch das Repräsentationsbildnis hin. Nur bedient es sich dazu oftmals ungeeigneter Ausdrucksmittel. Repräsentationsbildnisse sehen manchmal wie Stilleben aus. Der eigentliche Mittelpunkt des Ganzen, die dargestellte Persönlichkeit, kommt kaum zur Geltung. Sie wird von lauter Details erdrückt. Die prächtig gemalte Uniform, das Staatskleid hoher Würdenträger, über und über mit Goldborten, Litzen, Quasten bedeckt, die nächste Umgebung: vergoldete Stühle, seidene Vorhänge und Teppiche spielen die Hauptrolle. Es sieht aus, als wäre der Tapezierer der Hauptarrangeur.



Klara Walther. Das Bilderbuch

Wie man solche Aufgaben mit künstlerischen Mitteln bewältigen und dafür eine malerische Lösung finden kann, ersieht man aus dem Repräsentationsbildnis des Prinzen Rupprecht von Bayern von Karl Blos. Das eintönige Blau der Uniform, die reiche Ausstaffierung derselben wird durch entsprechende malerische Gegenwerte, Licht- und Schattentöne gemildert, was die



L. v. Flesch-Brunningen. Weiblicher Narziss

Erscheinung viel anziehender und interessanter macht. Die malerische Erscheinung tritt aber doch nicht auffallend hervor, beeinträchtigt nicht das Charakteristische, den Kopf mit seinen individuellen Zügen oder die Hände, sondern hebt sie in ihrer ganzen Eigenart und Bedeutung hervor. Man kann nicht sagen, dass dies Lippay in seinem Bildnis des Papstes und Papperitz in dem des Grafen A. in demselben Masse geglückt sei. Sie hatten vielleicht auch mit grösseren Schwierigkeiten in der Bewältigung der malerischen Aufgaben zu kämpfen. Das Rot des päpst-

lichen Kleides ist fast unüberwindbar. Aber als Bildnis ist es sehr bemerkenswert, es gilt als das ähnlichste Bild, das bisher von Pius gemalt wurde. Ähnlich verhält es sich mit dem Bildnis des Grafen A. von Papperitz; die Persönlichkeit als solche kommt dabei vollkommen zur Geltung. Noch ein anderes Bildnis hat diesen rein sachlichen Zug und geht gleichfalls in der Darstellung des Objektes auf, Kunz Meyers Porträt von Paul Heyse. Der Hauptakzent der Darstellung liegt auf dem Kopfe. Dieser ist in den Mittelpunkt des Ganzen gestellt und fesselt das Auge



Otto Strützel. Mühlgraben im Winter

durch eingehende Behandlung des Details. Der durch geistige Arbeit ungemein durchgebildete und ziselierte, eindrucksvolle Kopf von Heyse musste sich für eine solche Darstellung vorzüglich eignen. Ausschliesslich auf die Charakteristik der individuellen geistigen Persönlichkeit hin gearbeitet sind die Bildnisse von Leo Samberger. Seine Art ist so festgegründet und so bekannt, dass man darüber nichts mehr zu sagen braucht. Samberger hat schon seinen Ruf und geniesst schon längst eine bestimmte Wertschätzung. Das gerade Gegenteil dieser Art Bildnismalerei zeigt sich in den Bildnissen von Heller. Dieser Künstler strebt nach dekorativen Wirkungen. Sein Bildnis der Soubrette Pepi Glöckner würde einem modern ausgestatteten Theaterfoyer zum Schmuck gereichen. Klein, der talentvolle, unlängst verstorbene Maler, behält auch in der Darstellung von Porträts in erster Linie das rein Malerische der Erscheinung im Auge, ohne



Franz von Defregger pinx.

Sammlung der Aufständischen





Josef Schmitzberger pinx.

Dämmerung



jedoch darüber das Charakteristische und Porträtmässige zu vernachlässigen. Er zeigt gerade, dass auch durch den Impressionismus die malerische Seite der Bildniskunst eine entschiedene Bereicherung erfahren könnte. Ein vom malerischen Standpunkt aus gut gemaltes Bildnis ist auch Geffckens „Mädchen mit dem Foxl“ und Helene von der Leyens ungemein anziehendes stimmungsvolles Bildnis des Frln. Erna H. Es leitet über zu denjenigen Bildnissen, die durch ihre Intimität des Ausdruckes wie durch ihre malerischen Qualitäten hervorragen. Georg Schuster-



August Fink. Winterabend

Woldans Mädchenbildnis ist eigentlich mehr als nur ein gut gemaltes Porträt. Es ist ein Stimmungsbild; die unmittelbare Nähe der Natur spielt bedeutungsvoll herein und webt um die Gestalt des hübschen Kindes mit den Blumen bunte ahnungsvolle Schleier. Beseelte Schönheit, das ist es gerade, was F. A. von Kaulbach so innig empfindet und was alle seine Frauen- und Kinderbildnisse so anziehend macht. Man verspürt in diesen hohen schlanken Frauengestalten, in ihrer einfach würdevollen Haltung etwas von der Weihe der Schönheit, die von einem schönen Menschenbild ausgeht. Seine von innigem Ausdrucke beseelten Kinderbildnisse sind nicht weniger anziehend. Wie Kaulbach Männer darstellt, zeigt er in der Darstellung des Meisters Joachim mit der Geige. Wie schlicht und einfach ist Joachim abgebildet und doch fühlt man im Ausdruck dieses Gesichtes das Aristokratische einer edlen menschlichen Erscheinung.



Karl Kappstein. Hundetheater

Kaulbachs durchaus harmonisches Empfinden, das allen seinen Schöpfungen eine so glückliche künstlerische Prägung verleiht, erzeugt reines Wohlgefallen und erregt rein ästhetisches interesseloses Interesse am Schönen. Man muss sich seine Bilder in prächtigen Räumen aufgestellt denken, wo sie durch ihre stille schöne Gegenwart den Sinn kunstliebender Menschen erfreuen und entzücken. Sie erscheinen den vielen unklaren, unausgegorenen Schöpfungen gegenüber als das Produkt eines vollkommen harmonisch entwickelten künstlerischen Schaffens und einer reifen künstlerischen Kultur.

Wenn man noch auf einige Bildnisse mit guten malerischen Qualitäten hinweisen will, muss man die Namen Ritter, Moest, Propheter, Brüne, Pernat, Joanowitch, Bohnenberger, Rienäcker, Rath, Weisshaar nennen.

Wir wenden nun unsere Betrachtung dem Figurenbild zu, das uns am häufigsten auf unseren kritischen Gängen durch die Ausstellungen begegnet. Man fühlt, dass die Glaspalastausstellung einen vorwiegend konservativen Charakter hat und dass Altes und Neues sich beständig berührt. Im Figurenbilde ist etwas wie eine Tradition zu verspüren. Man muss an Cornelius, Kaulbach und Piloty denken. Der Kartonstil von Cornelius und seiner Schule ist zwar überwunden, auch Genelli wird heutzutage nicht mehr viele Freunde finden, und doch lebt etwas von ihrem Geist fort. Wir wünschten wieder etwas mehr von ihren Gaben, von ihrer Ideenfülle und der Kraft ihrer künstlerischen Abstraktionsfähigkeit, etwas von dem Walten ihrer Phantasie in den Schöpfungen jüngerer Künstler. Die Klippen, an denen sie scheiterten, mangelhaftes Verständnis in der Gestaltung der Form, sind glücklich überwunden. Um wieviel freier und wirkungsvoller die Darstellung besonders nach der malerischen Seite hin geworden ist, zeigt ein Vergleich zwischen den Wandbildern aus der Zeit Cornelius, Kaulbachs und den Freskoentwürfen eines Becker-Gundahl und Fritz Erler. Auffallend ist das fast gänzliche Fehlen an Darstellungen des nackten Körpers. Zwar wird der Akt neuerdings ein beliebtes Objekt, um malerische Effekte interessant darzustellen; er wird ins Frei-



Georg Schuster-Woldan. Kaninchen

licht gestellt und ist dann Träger mannigfacher malerischer Erscheinungen oder er wird im ruhigen Licht des Ateliers gemalt. Die Darstellung des Aktes an sich in seiner plastischen Form oder im Rhythmus seiner Bewegung ist ziemlich selten. Und doch bildet das Studium des menschlichen Körpers das A und Ω der bildenden Kunst. Die Figurenmalerei, sobald sie dieses Studium vernachlässigt, lauft Gefahr, allmählich zu verflachen, ein Spiel blosser malerischer Launen, Einfälle und Witze zu werden. Die Figur im Bilde manches Impressionisten ist nicht viel mehr als eine blosse malerische Erscheinung, gleichwertig mit der Wiedergabe des nächstbesten Objektes. Es ist dann gleichgültig, was dargestellt wird, eine gelbe Rübe, ein Krautkopf, ein Sack voll Kartoffel oder eine Aktfigur oder eine Madonna. Sobald die Malerei auf diesem Standpunkte anlangt, sie mag dann technisch noch so weit fortgeschritten sein, bekundet sie doch eine gewisse Verrohung des ästhetischen Gefühls, eine bedauernswerte Geringschätzung des herrlichsten Objektes der bildenden Kunst, des menschlichen Körpers. Kein Wunder, wenn das Figurenbild unter der Vorherrschaft solcher Prinzipien Schaden leidet, wenn es mehr und mehr aus den Händen erster Künstler in die Hände derer gerät, denen das „Bildl"malen bloss nur ein einträgliches Geschäft ist. Das ist in mehr als einer Hinsicht bedauerlich, weil damit das Niveau des Figurenbildes immer tiefer sinkt, wenn nicht im Anschlusse an die Strömungen der Gegenwart neue und frische Kräfte erstehen, die die alte Tradition fortführen, indem sie sie erneuern. Gegenwärtig sind wir aber noch nicht so weit; der Glaspalast zeigt noch alle Spielarten des Figurenbildes: das zeitlose Idealbild, das mythologische, religiöse oder das Geschichtsbild, im



Beppo Steinmetz. Rosen

weitesten und engsten Sinne erzählende Malerei und Stimmungsmalerei. Von Leo Putz finden wir mit bekannter Virtuosität gemalte Akte, die menschliche Figur im Freilicht gemalt, wodurch alle Reize des Fleisches, das zarte farbige Inkarnat der Haut als feines reizvolles Farbenspiel wirkt. Dieses Problem behandelt Leo Putz in immer wieder neuen Motiven und Wendungen. Das Plastische in der malerischen Erscheinung sucht Adolf Münzer in seinem Akt vor dem Spiegel zur Geltung zu bringen. In dem ruhigen Lichte des Innenraumes tritt die plastische Fülle des nackten weiblichen Körpers in sehr bestimmten klaren Formen hervor. Ist es hier die ganze Figur, auf die sich die malerische Darstellung erstreckt, so beschränkt sich Carl Marr nur auf einen Teil des Körpers; er malt die farbige Schönheit und die plastische Ruhe eines prächtigen weiblichen Rückens. Die Schönheit des weiblichen Aktes in malerische Stimmung gesetzt, wodurch ein ganz eigener Reiz und Zauber des Eindruckes ausgelöst wird, bildet das künstlerische Motiv, das Papperitz seinem Bilde „Tänzerin" zu Grunde legte. Hier ist der weibliche Akt durch den Reiz und Zauber der Farbe wie mit einem kostbaren Geschmeide geschmückt; bei dem „Perseus" von Kunz Meyer wird die plastische Schönheit des männlichen Aktes dargestellt; als schmückendes Beiwerk erscheint hier der Kopf der Medusa. In beiden Fällen behandelt der Maler den Gegenstand in der Ruhe und Einzelheit seiner Erscheinung. Der Rhythmus des bewegten Körpers, wie er sich im Spiel der Bewegung oder in einem psychischen Affekt auslöst, bildet das Thema bei Bildern wie Hermann Völkerlings „Pastorale". Bei diesem schönen Gemälde ist ein männlich jugendlicher Körper in ruhiger, aufrechter Stellung und Haltung und ein liegender weiblicher Körper im rhythmisch anmutigen Spiel der Glieder abgebildet; ein wirksamer Kontrast, der auch in der Farbe durchgeführt ist. Im ganzen neigt das Bild auf die Seite malerischer Stimmungsbilder, bei denen nicht allein die Darstellung der Figuren als vielmehr das rein Malerische in der farbigen Gesamthaltung und -Stimmung überwiegt. Auch bei dem einen Bilde von Philipp Otto Schaefer „Charon" werden wir vor allem durch das düster Prächtige der farbigen Gesamtstimmung angezogen und gefesselt. Es ist die grauenvolle Nacht des Hades, die den Unglückseligen hier entgegendämmert und sie mit



Helene v. der Leyen. Bildnis des Fräulein Erna H.



Georg Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Mädchenbildnis





Georg Fischer-Elpons pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Stilleben



kalter Hand anfasst. Wie von schaurigen Nachtwinden umweht, ziehen die Seelen mit Charon dahin zu Minos dem Totenrichter. Stuck schildert ihn in seiner „Unterwelt“, wie er, umgeben von Cerberus und anderen Gewalten der Hölle, finsteren und bleichen Angesichts auf seinem Stuhle sitzt. Bei Schaefer ist es die Stimmung der ewigen Nacht und des ewigen Grauens im Hades, bei Stuck die düstere Pracht des Höllenschlundes, was eine so starke Stimmung hervorbringt. Stuck schildert sozusagen den dekorativen malerischen Eindruck, Schaefer die psychische Wirkung. In Stucks „Kreuzigung Christi“ macht sich dann dasselbe Streben bemerkbar. Christus inmitten der Schächer ist dargestellt; er hat sein Haupt voll Blut und Wunden geneigt und ist verschieden. Die Sonne erscheint blutrot, die Sterne treten hervor, Nacht hüllt die Erde ein. Dieser Augenblick ist aufs lebhafteste geschildert in der Gruppe vor dem Kreuze. Maria mit totenbleichem Antlitz ist in die Arme des Johannes und einer der Frauen gesunken; Schmerz, Verzweiflung, Schrecken, Staunen, Überraschung hat der Maler mit sicherem Pinsel auf die Gesichter der Umstehenden eingezeichnet.



Karl Blos. Bildnisstudie

Den Gegensatz zu dieser rein malerisch empfundenen Szene bildet die „Kreuzigung“ von Schmid-Reutte. Statt eines in grellen bunten Farben gemalten Dramas, eine in ihrer Ruhe und Einzelheit fast plastisch gedachte Kreuzigungsgruppe. Der menschliche Körper ist hier ganz in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt. Schmid-Reutte interessiert in erster Linie die Frage, wie sieht der menschliche Körper in dieser Stellung und in dieser Situation aus? Welche Funktion erfüllt er hier, welches ist der Ausdruck des Muskelspiels in dieser Stellung? Wie eingehend Schmid-Reutte den menschlichen Körper studiert und auf welche Weise er ihn künstlerisch wertet, davon geben die gleichzeitig ausgestellten Zeichnungen einen Begriff. Es besteht wohl kein Zweifel, dass nur derartiges strenges Studium des Körpers, seiner Stellungen und Bewegungen, seiner Funktionsmöglichkeiten, seiner statischen und seiner



Leonhard Sandrock. Blick auf die Unterelbe (Cuxhaven)

motorischen Kräfte dem Künstler die Freiheit zu vielfacher Anwendung des Geschauten gaben. Nur auf der Grundlage dieses Studiums wird sich das Figurenbild, das auf einem grosszügigen Rhythmus der Gesamtkomposition, wie auf der glänzenden Beherrschung der Körperformen sich aufbauen kann, erheben können. Wie ein Vorfrühling des Figurenbildes der Zukunft ging es seinerzeit von Marées' Schaffen und dem seiner Schüler: Pidoll, Volkmann u. a. aus. Hoffmann, Schaefer, Beckerath, Groppe, Völkerling versuchten es, auf ihre Weise zu ähnlichen Zielen zu gelangen.

Bei Schmid-Reutte, der das Geometrisch-Klare und Bestimmte in der Formenwelt des menschlichen Körpers sucht, treten ähnliche Elemente zu Tage, auf denen sich die Freskomalerei der Alten aufbaute. Wo die Malerei das ruhige, klare Erscheinungsbild in der Darstellung der Form sieht, wo sie das lineare und zugleich formale Element der Zeichnung stark betont, da ist sie auf dem Wege zur Freskomalerei. Schmid-Reutte zeigt genau das, was Cornelius und seiner Schule fehlte; einzig und allein dieses rein künstlerische Gefühl für das Sichtbare, das Verständnis für den Organismus des Körpers und die Fähigkeit naiv künstlerischen Ausdruckes.



Otto Gampert. Abend am Bodensee

Beckerath versucht in seinem grossen Wandbilde „Johannes“ eine Lösung in Hinsicht auf das rein Malerische. Es ist ein Versuch, die Ausdrucksweise des Impressionismus mit einem gewissen Archaismus, also malerische und dekorative ornamentale Elemente zu vermischen, um auf diesem nicht mehr ungewöhnlichen Wege ans Ziel zu gelangen. Uns will es scheinen, als wäre Beckerath damit

nichts anderes gelungen, als ein malerisches Stimmungsbild mit impressionistischen Mitteln darzustellen.

In gewissem Sinne sind auch Erlers Fresken für das neue Kurhaus in Wiesbaden solche impressionistisch gedachte und ausgeführte Stimmungsbilder. Sie wirken nur weit dekorativer durch ihre mehr gobelinartige, flächenhafte Malerei. Es geht ein frischer Zug durch diese Wand-



Hans v. Petersen. Auf dem Ozean
Verlag der Vereinigten Kunstanstalten, A.-G. in München

bilder. Man kann diese Art Malerei mit einer geistreichen Improvisation, wie aus einer karnevalesken, festlich erregten Stimmung heraus geboren, vergleichen. Nur ein Künstler, auf süddeutschem Boden erwachsen und mit einem guten Teil witziger Laune und geistreicher Einbildungskraft begabt, konnte solches malen. Die Freude an sinnlich farbigen, heiteren Gestalten spricht laut und vornehmlich aus dem Ganzen. Auf der Rhythmik der Farbe baut sich das Ganze auf, nicht auf einer Rhythmik mit einem festen architektonischen Gerüste, wie sie Schmid-Reutte im Auge hat. Um die Wirkung der Fresken ganz zu erproben und die eigentlichen künstlerischen Absichten Erlers zu verstehen, müsste man diese Bilder in dem architektonischen Rahmen sehen,



Franz Grässel. Tauwetter

für den sie gedacht und gearbeitet sind. Ihre Ablehnung in Wiesbaden durch den deutschen Kaiser tut nichts zur Sache. Mit nicht misszuverstehender Deutlichkeit offenbart sich in den malerischen Bestrebungen von Künstlern wie: Erler, Stuck, Bekerath, Schmid-Reutte, Schaefer, Groppe und anderen, wohin die Figurenmalerei drängt. Sie will statt karg beschnittener Leinwand und engen Rahmen Wände zum Bemalen haben. In der Abkehr von blosser Luxus- zu ernster Sachkunst, in der Abkehr vom Staffeleibild und in der Hinwendung zur dekorativen Malerei macht sich der Zug der Zeit geltend. Auch die Malerei will nicht länger auf ein einzelnes Gebiet beschränkt sein, sondern sie will sich ausbreiten, dem Leben entgegen gehen, den modernen Bedürfnissen sich anpassen.

Es bleibt ihr immer noch vorbehalten, auf der Leinwand auszusprechen, was sich auf Wänden nicht sagen lässt. Bilder wie Defreggers „Tiroler Landsturm“ und das neueste Bild von Gabriel von Max „Noli me tangere“ werden immer der eigensten Natur ihres Stoffes nach, im Rahmen des Staffeleibildes ihre geeignetste Lösung finden. Immer weniger werden aber die, die auf solche Art und Weise zu uns sprechen. In ihren Werken lebt noch die Tradition aus einer grossen Zeit der Münchener Schule fort. Wie wird man später diese Zeit und diese Künstler nennen? Sicher ist, dass sie einer historischen Betrachtung in einem ganz anderen Lichte erscheinen werden als einer, die dem Tag und der Stunde angehört.



Paul W. Ehrhardt. Nach der Kaffeeschlacht

Man nennt Bilder, die eine poetische Idee oder einen geschichtlichen Vorgang darstellen, Historien- und Stimmungsbilder. Im Genrebilde will uns der Maler etwas erzählen. Neuerdings macht sich gegen diese Art von Bildern eine starke Gegenströmung bemerkbar. Die Wortführer dieser Richtung sagen: „Der Maler soll nicht erzählen, er soll nichts anderes als die farbige Erscheinung der Dinge darstellen". Man geht in der Verurteilung des Malererzählers entschieden zu weit. Weder Kritik noch Ästhetik kann dem Künstler vorschreiben, was er soll und was er nicht soll.

Karl Muth stellte einmal im Hochland die Frage so: „Kann allein durch glückliche Gruppierung von Farbwerten bei einem mich sonst völlig gleichgültig berührenden Stoff eine ästhetische Wirkung auf mich ausgeübt werden, die zugleich ein seelisches Moment in sich schliesst, also durch das Behagen einer sinnlichen Harmonie zum Seelischen vordringt? Ich glaube ja, mit der starken Einschränkung jedoch, dass solche Wirkung niemals tief und nachhaltig ist und auch nur dann eintreten wird, wenn bereits eine besondere physisch-psychische Disposition ihrer Auslösung entgegenkommt. Nur ästhetisch ganz verfeinerte Naturen — am meisten also die Künstler selber — werden einer solchen inhaltslosen Kunst gegenüber noch ein Genüge empfinden."



Fritz Bayerlein. Herbstgold

Eine Volkskunst — auch im edelsten Sinne des Wortes — bedarf kräftigerer Anreize. Diese brauchen deshalb nicht rein stofflich zu sein, ja, sie dürfen nicht einmal in erster Linie die Neugier, das Interesse des Beschauers für das Tatsächliche, noch auch seinen Verstand ansprechen, sondern haben vor allem das Gemüt, die seelische Stimmung des Beschauers zum Zielpunkt zu nehmen. Wie aber wäre es möglich, ohne an den Tatsachensinn des Menschen zu appellieren, ohne eine Begebenheit oder einen Zustand im Bilde vorzuführen, in denen selber wieder seelische Beziehungen oder Bewegungen zur Erscheinung gelangen? In solchem Sinne ist aber jeder Künstler auch ein Erzähler, sei es nun, dass er einen Vorgang oder Zustand am Abschluss seiner Bewegung oder im Augenblick seiner wirkungsvollsten Erscheinung, also gleichsam die Pointe des Ganzen wiedergibt, sei es, dass er dies Ganze gleichsam in Teile zerlegt und in einem kunstvollen Nebeneinander nicht bloss eine einzige, sondern mehrere seelische Beziehungen zum Ausdruck bringt, die sich in der Phantasie des Beschauers zu bewegter Handlung umsetzen. Es ist deswegen nicht gerade notwendig, dass der Maler, wie es früher üblich war, nach Art historischer Bilderbogen Geschichte erzählte, oder Bühnenbilder in Gemälde umsetzte. „In der Übersättigung mit gemalten Novellen ging man zu weit.“ Nunmehr ist ein Rückschlag eingetreten und man sagt „der Maler dürfe überhaupt nicht erzählen!“ Eine Wirkung hievon war, dass unserer modernen Malerei der Humor



Hermann Urban. Sommertag

verloren ging, insofern nicht bereits eine humorfremde Stimmung die Ablehnung des Malererzählers bewirkt hat. Aber was ursprünglich ist, lässt sich nicht fortdekretieren. Und so ist auch der Malererzähler wieder erstanden.

„Zwar umfasst der neue Begriff des Malerpoeten mehr als der des Malererzählers. Aber er deutet auch gleichzeitig an, welch höhere Stufe dieser erklommen hat. Die Fabulierkunst ist nicht verschwunden; sie hat eine andere, eine höhere Richtung eingeschlagen. Was die Schwind und Steinle im Märchenbild, die Bürkel und Spitzweg im humoristischen Stimmungsbild begonnen, wird heute nur mit noch stärkerer Betonung der malerischen Aufgaben wieder aufgenommen und erfreut sich selbst bei kunstverständigen Liebhabern umso grösserer Schätzung, als wir durch die impressionistische Nüchternheit der naturalistischen Epoche nach ausdrucksvoller, beziehungsreicher, gemütswarmer Kunst geradezu hungrig geworden sind."

Die Kunst wird dann nicht bloss wie bisher der Hautevolée eine Creme zum Nachtisch, eine Kunst für Künstler sein, sondern sie wird sich wieder an die Allgemeinheit wenden. Heute weiss mancher gescheite Mann nicht mehr, was er mit der Kunst eigentlich machen soll. Es fehlt der Zusammenhang mit den treibenden Ideen der Zeit, mit der Nationalität und dem eigentlichen

Volksleben. Ludwig Richter sagt: „Meines Erachtens soll die Kunst nur unsere schönsten, reinsten Stunden füllen, uns aus der farblosen Wirklichkeit in das bunte Reich der Phantasie versetzen, wo der trübe Flor von den Erscheinungen genommen ist und das ganze Leben sich rein und gross zeigt, Vergangenheit, Zukunft und Gegenwärtiges umschliesst: Sie soll unsere Sehnsucht, Heimweh nach dem ewigen Vaterlande des Geistes ausdrücken, daher auch ihre innige Zugehörigkeit zur Poesie und Religion erweisen."

Gabriel von Max verkörpert in seinem Bilde „Noli me tangere" eine solche Stimmung, ein solches Heimweh. Christus steht inmitten einer herrlichen Berglandschaft. Die Luft ist sanft gerötet, die Berge erglühen in diesem Rot und purpurn erglänzen Fels und Baum; es ist, als blühten ringsum lauter Rosen auf. Vor Christus kniet ein Weib und schaut verzückten Auges auf ihn. Es ist die Stelle in der Schrift, wo von der Auferstehung Christi die Rede ist und Christus zu Maria sprach: „Rühr mich nicht an, denn ich bin noch nicht aufgefahren zu meinem Vater . . ."



Adolf Heller. Pepi Glöckner

Eduard von Gebhardt hat den Stoff zu dem Bilde „Tod des Moses" gleichfalls der Bibel entnommen. Moses ging von dem Gefilde der Moabiter auf den Berg Nebo, auf die Spitze des Gebirges Pisga, gegen Jericho über. Und der Herr zeigte ihm das ganze Land Gilead, bis gegen Aden. Moses starb, als er das Land der Verheissung gesehen hatte. „Du hast es mit deinen Augen gesehen, aber du sollst nicht hinübergehen!" Diesen Augenblick stellt Gebhardt dar. Ein Engel von oben zeigt ihm das gelobte Land im Strahle der aufgehenden Sonne. Die landschaftliche Stimmung, vorzüglich das Licht, hat wesentlichen Anteil an dieser Gestaltung des Stoffes. Gebhardt schildert diesen Vorgang durchaus als Maler, hüllt ihn in eine malerische Erscheinung ein, in der die poetische Idee hindurchschimmert. Licht, Luft, Farben wirken im poetischen Sinne.

Etwas anderes ist es, wenn der Stoff nicht eine freie Schöpfung des Künstlers ist, sondern wenn er sich ganz enge an die Wirklichkeit anschliesst. Dies ist der Fall bei Albert von Kellers „Latour d'Auvergne".

Latour oder, wie er unter Napoleon I. hiess, der erste Grenadier von Frankreich, fiel 1800 im Gefecht bei Obenhausen und wurde dort unter einem von Ludwig I. von Bayern ihm errichteten



Claus Meyer pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Im Seemannsheim



Gabriel von Max pinx.

„Noli me tangere“

Originalgemälde im Besitze der Galerie D. Heinemann in München



Monumente bestattet. Im Jahre 1889 wurden seine sterblichen Reste ausgegraben und der zum Zweck der Übernahme entsandten französischen Kommission unter militärischen Ehren übergeben. Das Bild enthält die Porträts des Oberst von Schuhmacher, Präfekt Graulx, Regierungspräsident von Kopp, Kanzler Royer und Vicomte de Chaptal.



Hermann Knopf. Im Hausflur

Ein weniger begabter Maler als Keller hätte als Augenzeuge dieses Vorgangs nach Art der Berichterstatter für eine illustrierte Zeitung einfach ein photographisches Protokoll aufgenommen. Aber der Vorgang, mit den Augen eines Reporters gesehen, ist ein anderer als der Vorgang, den der Künstler schildert. Beide haben dasselbe im Auge und doch ist es etwas ganz anderes, was sie schildern. Bei Kellers Bild „Latour d'Auvergne" verspüren wir etwas von der Andacht und Weihe eines denkwürdigen geschichtlichen Moments. Wir sehen, wie die Anwesenden davon ergriffen und berührt werden.

Ein poetisches Stimmungsbild hat der bekannte Stuttgarter Maler Robert von Haug geschaffen. Man sieht Soldaten im Morgengrauen durch die Gassen eines Städtchens ziehen.

Ein Mädel steht in einem Winkel und hält sich die Schürze vor die Augen. Das Ganze mutet an, wie das allbekannte Volkslied „Muss i' denn, muss i' denn zum Städtele naus und du mein Schatz bleibst hier". Das andere Haugsche Bild, „Reitende Jäger im Morgengrauen", regt im Beschauer die Stimmung des Liedes „Morgenrot, Morgenrot leuchtest mir zum frühen Tod" an.

Auf der Suche nach Ausdruck intimer Stimmungen kamen die modernen Maler auch zur Darstellung von stimmungsvollen Räumlichkeiten. Zuerst tauchte dieses Problem in der Epoche der sozialen Richtung der modernen Malerei auf. Man sah häufig Stuben armer Leute und Handwerker mit Menschen, die ein hartes mühseliges Leben führen. Dann folgten Salons, Boudoirs, worin sich die Schönen langweilten oder sich die Langeweile durch Musik vertrieben. Kaum war aber dabei ernstlich der Versuch unternommen, das Problem selbst, die Darstellung des Raumes zu bewältigen. Es fehlte den modernen Malern das Wichtigste dazu, die Raumvorstellung. Die Ausbildung der modernen Maler geht den künstlerischen Schwierigkeiten vielfach aus dem Wege. Perspektive wird wohl gelehrt, aber wer versteht sich auf ihre Anwendung! Perspektive allein tut's auch nicht. Mehr Anteilnahme an Plastik und Architektur würde viel mehr bewirken. Ein deutliches Beispiel haben wir an den Renaissancekünstlern. Neumann sagt: „Nicht nur dass sie eine technische Bildung in ihrer Kunst besassen, um die wir sie heute beneiden müssen: viele waren Maler und Bildhauer, Poeten, Architekten und Gelehrte in einer Person, gleich als wäre das Künstlersein das eine Wesentliche und die Technik einer einzelnen Kunst nur etwas Zufälliges und beliebig Erlernbares. Kam der heilige Geist des Schaffens über diese Künstler, so durchdrang sich diese unendliche Summe von Können; der Architekt lehrte den Maler, der Maler den Bildhauer: so schmolzen in dem ungeheueren Fieber und der Glut einziger Stunden alle Fähigkeiten in eins, und Meisterwerke entstanden". Gerade Plastik und Architektur mit ihren theoretischen Grundlagen Geometrie und Mathematik, geübt und zu mannigfacher Anwendung gebracht, mussten auch einer malerischen Darstellung des Raumes günstig sein, wenn auch die Anschauung des Raumes von nur malerischen Gesichtspunkten ausging, wie es vielfach bei



Ernst Liebermann. Winterabend



Rudolf Sieck. April

den Bildern holländischer und niederländischer Meister der Fall war. Von solchen malerischen Voraussetzungen geht Eugen Wolff aus und behandelt am liebsten Interieurs. Er geniesst als Maler von Innenräumen einen Ruf. Auch heuer hat er wieder ein solches Motiv ausgeführt, einen schmalen langen Hausgang, der in einen freundlichen lichtbestrahlten Raum ausmündet. Die malerische Anordnung, der von Dämmerung überschattete, fast dunkle Gang und der lichte Punkt am Ende desselben, ist eine solche, dass das Auge des Beschauers unwiderstehlich angezogen und gefesselt wird. Gottfried Kuehl, der sich seit langem mit diesem malerischen Problem befasst, gelingen zuweilen ausgezeichnete Interieurbilder. Hugo von Habermann behandelt eine andere, malerisch ungemein interessante Aufgabe; er stellt die im Innenraum bei gleichmässig ruhiger Beleuchtung unendlich differenzierten Farbwerte dar. Die Gegenstände, an denen er das Problem exemplifiziert, sind Dinge aus der nächst besten Umgebung des Ateliers: alte Möbel, Bilderrahmen, Kleider, Stoffe und ein halbentblösstes weibliches Modell. Diese Gegenstände sind die Träger der verschiedenartigsten farbigen Erscheinungen, sie schimmern und leuchten in den reizvollsten grünen, resedafarbigen, zartgrauen, lila und rötlichen, bräunlichen Farbtönen. Habermann hat es fertig gebracht, daraus einen feinen Augenschmaus zuzubereiten. Manchmal werden die Objekte im Raume pointiert dargestellt. Personen



Herm. von Engelhardt. Im Gebet

im Raume verkörpern eine gewisse Stimmung des Raumes, sie sind der mimische Ausdruck der Raumstimmung, oder der Raum wirkt an dieser Stimmung kräftig mit. Helene von Beckeraths Gemälde „In der Bretagne" ist ganz offenbar aus dem malerischen Gefühl für Interieurstimmung und Milieuschilderung hervorgegangen. In einem gemütlich anheimelnden Raume, beim lichten Schein der Lampe hat sich eine Gesellschaft von Seeleuten eingefunden. Sie erzählen sich was. Die Malerin als scharfe Beobachterin fand hiebei reichlich Gelegenheit, den mimischen Ausdruck in den verschiedenen Gesichtern zu studieren, und es ist ihr auch gelungen, alle Phasen mimischen Ausdruckes: Ernst, Scherz, behagliches Schmunzeln und gemütliches Lachen überzeugend wiederzugeben. Hier ist nun eine ganze Gruppe von Menschen um einen gemeinsamen Mittelpunkt, das Licht der Lampe, geschart. Die Absicht der Malerin ist, die interessanten Köpfe in wechselndem Ausdruck bewegten Mienenspiels darzustellen. Das Licht unterstützt ihre Absicht, es bringt Leben in die Gruppe; indem es bald diesen, bald jenen streift, spielt es um die Gegenstände und das Ganze erhält dadurch noch einen ganz besonderen Reiz. Bei einer anderen Art von Interieurschilderung wird das Interesse des Beschauers erregt und erweckt durch eine oder mehrere Figuren im Raume. Borchart malt am liebsten Interieurs aus vornehmen Häusern mit jungen Damen in überaus eleganter geschmackvoller Kleidung. Die Figur der jungen Dame ist der Mittelpunkt nicht allein im gegenständlichen, sondern auch im rein malerischen Sinne. Ähnlich verhält es sich bei einem sehr reizvoll anmutenden Interieur von Hengeler. Man sieht auf die Wand eines grösseren Gemaches. Von verschiedenem Holze gefertigte hohe Schränke, geschnitzte Stühle, Truhen, Bilder, Büsten und andere Schmucksachen sind mit grossem Geschmack in diesem Raume aufgestellt.





Johanna Luise Groppe pinx. | Phot. F. Hanfstaengl, München

Nausikaa

Entwurf für ein Wandgemälde



Ernst Koerner pinx.

Felsentempel von Abu Simbel



An der Türe, die von schönem braunroten Holze hergestellt ist, steht ein hübsches in Seide gekleidetes junges Mädchen. Das Ganze ist mit Geschmack und Gefühl für bildmässige Wirkungen angeordnet und mit malerischem Geschick ausgeführt. Man fühlt sich in eine vornehme Welt versetzt, in eine schöne Gegenwart, die durch das hübsche Mädchen aufs anschaulichste verkörpert wird.



Albert Ritzberger. Sehnsucht

Wir befinden uns hier in einem vornehmen Hause. Durch ein Bild von Graf erhalten wir einen Einblick in ein bürgerliches Milieu, in eine kleine und behaglich eingerichtete Stube; gar anheimelnd ist die Ecke mit dem Sofa. Durch das Nebenzimmer stiehlt sich ein Sonnenstrahl herein und wirbelt kleine feine Stäubchen auf. Der Kaffeetisch ist in Ordnung. Bald wird sich diese stille kleine Welt beleben. Mit kaffeetrinkenden Damen besetzt, sieht der Tisch und die Umgebung ganz anders aus. Die Umgebung: Zimmer, Tisch und Sofaecke tritt hinter der alles beherrschenden Erscheinung der Menschen zurück, bildet nur mehr eine malerische Folie, von der sich einzelne Gestalten scharf abheben, wie z. B. auf dem Ehrhardtschen Bilde. Die junge Dame, die am Ende allein zurückbleibt und malitiös lächelnd am Federkiel kaut, befindet sich ganz offenbar in der Verfassung, mit einiger Bosheit ins geöffnete Tagebuch Verschiedenes einzutragen.

Mehrere Figuren in einem Raume in geschickter Gruppierung und Anordnung zu einem malerischen Bilde zusammenzustimmen, darauf versteht sich Karl Seiler meisterhaft. Im Herrendiner sind die verschiedensten Vertreter der Gesellschaft in charakteristischer Haltung und treffendem Ausdruck geschildert Ein wenig animierter als bei diesem Diner geht es bei der Tafelrunde im Hinterstübchen einer gemütlich anheimelnden Weinstube zu. Jentzsch hat einen ähnlichen Moment wie Seiler bei seinem Diner ins Auge gefasst, den feierlichen Augenblick des Toastes.



Max Hünten. Arlberg

Franz Simm stellt uns wieder die Zeit und die Gesellschaft des beginnenden 18. Jahrhunderts vor Augen. Wir treten in einen Salon ein und sehen ein ungemein anziehendes Bild. Die Tochter des Hauses, ein schönes Mädchen, ruht auf einem Divan ausgestreckt und empfängt eben den Besuch einiger junger Kavaliere. Mit vollendetem Anstand naht sich ihr ein hübscher junger Offizier und berührt die Fingerspitzen ihrer schönen Hand leise mit den Lippen; ein zweiter junger Mann taucht hinter dem ersten auf, der Freund ist mit dem Freunde gekommen, wie auch das schöne Mädchen ihre Spielgenossin bei sich hat. Alles, der Raum, die Figuren und die Möbel vereinigen sich, um ein getreues Bild der Zeit, der Menschen darin und ihrer Sitten zu geben.



Ernst Liebermann. Der Nachtwächter

Wo fast ausschliesslich das Interesse auf die Figuren gelenkt wird, tritt natürlich die Umgebung mehr in den Hintergrund, so z. B. bei einem Bilde von Knopf, dessen holländisches Mädchen auch in der malerischen Erscheinung des ganzen Bildes stark dominiert. Ähnlich verhält es sich auch bei Bildern wie Hermann Engelhardts „Im Gebet“, Ritzbergers „Sehnsucht“.

Claus Meyer hat in seiner bekannten Art ein paar alte Leute in einem einfachen Raume dargestellt.



Fritz Baer. Aus der Silvretta



Hermann v. Le Suire. Das Achental im Winter



Gustav Bechler. Frühlingstag

Es ist eigentlich ein nüchternes Stück Wirklichkeit, aber das Licht flutet von oben herab durch die hochgelegenen Fenster, es erfüllt den Raum mit einem milden Schein und umfliesst die Gestalten der alten Männer und verleiht ihnen eine eigene Weichheit, selbst Schönheit.

Es ist dasselbe Problem, das Vermeer van Delft und andere holländische Meister bis in seine letzten Konsequenzen hinein durchgebildet haben. Auf diesem Wege war nicht mehr



Karl Röchling. Besigheim an der Enz



Wilhelm Menzler pinx.

Wonniger Lenz





Hans Gabriel Jentzsch pinx.

Die Tafelrunde



weiter zu kommen. Die Genremalerei musste sich daher einmal entschliessen, neue Wege zu beschreiten.

Im gewissen Sinne bot die jüngste Bewegung in der Malerei neue Ausdrucksmöglichkeiten. Der Kreis der Darstellung erweiterte sich, als die Landschaftsmalerei mehr und mehr in den Vordergrund trat und Ansehen bei den Sammlern und dem kunstliebenden Publikum gewann. Waren



Ernst Oppler. Am Klavier

bisher fast zu ausschliesslich der Innenraum, Haus, Hof, Stall, Küche, Salon zur Darstellung und zum Schauplatz mannigfachen Lebens erwählt, so kam nunmehr mit dem Interesse an der Landschaft auch das Interesse für Stoffe und Vorgänge, die im Freien spielen, auf. Auch hier sind es wieder zuerst die niederländischen Meister, die auf unsere Historien- und Genremaler grossen Einfluss übten, ganz besonders Wouwerman. Man denkt dabei augenblicklich an Wilhelm von Diez, dessen Nachlass hier ausgestellt ist, über dessen Schaffen die „Die Kunst unserer Zeit" im nächsten Jahrgang ausführlich berichten wird. In solchen Darstellungen, wie sie Diez malte, sind Menschen und Landschaft innig miteinander verwoben, bilden ein untrennbares Ganzes. Die Landschaft bildet sozusagen den lyrisch gestimmten Grundton für die farbige Melodie des Bildes.



Richard Starcke. Aus einer Kleinstadt

Bei Geffckens reizend belebtem Bildchen „Auf der Terrasse" sind die feinen graziösen Figürchen mit der stimmungsvollen Abendlandschaft ebenso geschickt als wirkungsvoll in Beziehung gesetzt. Bei dem „Sommertag" von Hermann Urban atmet die ganze Natur die festlich heitere sonnige Stimmung, die in dem Flötenbläser zum Ausdruck kommt. In dem Gartenhäuschen, das an sonnigem Hang an der Mosel steht, plaudern ein paar alte geschwätzige Weiblein. Der Hauptreiz des Bildes liegt aber doch in der Darstellung der reizvollen, in schönen Farben prangenden Natur. Auch bei dem Bilde von Daniel Holz „Auf der Schafalm" spricht die Natur viel stärker als Mensch und Tier. Die Herde und die Hirtin gehören aber notwendig zu dieser Natur. Die Landschaft ist nicht blosser Hintergrund und die Figuren sind mehr als blosse Staffage. Auch bei Kowalski „Frühlingslaunen im März" sind Figuren und Landschaft zu Einem verwoben. Die Figur in der Landschaft wird Symbol und Stimmungsträger. Wir sehen durch das Medium der menschlichen Figur die Natur, und unsere Vorstellungen und Empfindungen nehmen die gleiche Richtung. Bilder wie von Wilckens „Am Grabe" oder das von dramatischem Leben erfüllte Kriegsbild von Ludwig Putz „Am Waldesrand", Kerns „Vor dem Wetter" wirken in diesem Sinne. Menzler mit seinem „Wonnigen Lenz", Stelzner „Beim Kegelspiel" verfolgen nichts anderes, als eine gewisse Stimmung in der Landschaft durch eine entsprechende figürliche Darstellung zu interpretieren. Fast alles, was in den letzten zwanzig Jahren geschaffen wurde, bewegt sich nach dieser Richtung: Milieuschilderung und Landschaftsmalerei. Von der Landschaft ging die moderne Malerei aus. Die Beobachtung des Lichtes und der freien Luft war es, die die Maler veranlasste, die


August Westphalen. An der Wiege



Fritz Douzette. Ein Sonntag an der Havel

Farben auf ihrer Palette heller zu stimmen. Die Ergebnisse dieses Studiums mussten auch auf die Figurenmalerei ihren Einfluss ausüben. Der Maler geht nicht mehr von dem einzelnen Gegenstand aus, sondern von der farbigen Gesamtstimmung des Ganzen. Eine Zeitlang beeinflusste diese Anschauung den Maler dermassen, dass er die Figur nur mehr als einen Farbfleck betrachtete. Dient die Figur nur als Staffage, wie es zuweilen bei Landschaftsbildern der Fall ist, mag das noch angehen. Es mag unter Umständen angezeigt erscheinen, sie als eine blosse farbige Erscheinung im Raume zu betrachten. Die Farbe ist nun einmal den Modernen alles. Man sucht geradezu die stärksten farbigen Wirkungen auf. Daher mit Vorliebe „Stilleben" von bunten, glänzenden und gleissenden Dingen gemalt werden. In der „Scholle" erschienen jahrelang Stilleben von papierenen Masken, wie sie zur Fastnachtszeit in Buchbinderläden ausgestellt sind; dann wieder bunte Lappen und Limonadeflaschen. Sie müssen auf das Auge des Malers eine Anziehungskraft ausüben wie die im Lampenlicht funkelnden Likörflaschen eines Schnapsladens auf den Säufer. Sie schillern in den prächtigsten Farben glühend rot wie der Purpurmantel eines Königs, gelb wie gleissendes Gold, blau wie der strahlende Himmel Italiens, er kann gar nicht widerstehen, er muss trinken, einmal, noch einmal und wieder einmal. Auch die malerische Anschauung kann Trunkenheit sein, Wollust und Befriedigung eines unstillbaren Dranges, in der Welt der Farbe zu schwelgen und

darin Orgien zu feiern. Die technische Virtuosität feiert heute Triumphe. Manche Bilderausstellungen mit ihren nur auf Effekt ausgehenden plakatartigen Wirkungen machen den Eindruck eines Jahrmarktes. Denn die brutalen malerischen Effekte sind mit dem Lärm zu vergleichen, den viele gleichzeitig spielende Instrumente aufführen. Harfenschläger und Zithervirtuosen oder Solisten auf der Trompete kommen noch allenfalls zum Wort, Geiger und Flötisten werden überstimmt und in die Ecken gedrückt. Es scheint alles nur darauf hinauszugehen, sich bemerkbar zu machen; man versucht die waghalsigsten Experimente; auch unter den Künstlern der Palette gibt es Akrobaten und Gymnastiker. Wer nichts wagt, gewinnt nichts, scheint die Parole, und das Wagnis kostet nicht viel; höchstens ein Stück Leinwand und viel Farben. Nur Farben — immer mehr Farben!

Wie steht es nun mit der vielgepriesenen modernen Technik? Es gibt Bilder, die aussehen, als hätte man die Farbe mit der Maurerkelle aufgetragen. Man kann das Experiment deutlich von seinem Ausgangspunkt an verfolgen. Um z. B. den Effekt des Sonnenlichtes im Rahmen eines von der Sonne beschienenen Fensters oder in den Lichtern, die auf dem Stubenboden spielen, nachzuahmen, trägt der Maler immerzu Farben auf, so viel nur aufeinander geklebt werden können. Er will dadurch bewirken, dass das Licht, welches auf das Bild auffällt und diese Stellen trifft, ein kleines Brillantfeuerwerk entzündet. Das Bild bewahrt aber nicht immer dieselbe Reinheit der Farbe; die Farben schmutzen, verstauben, zudem springt die Farbe, wo sie sehr dick aufgetragen wird, sehr gerne und mit dem beabsichtigten Effekt ist es nun für immer vorbei. Es handelt sich für die Maler doch nicht darum, das Licht imitieren zu wollen, sondern nur darum, den Effekt oder vielmehr die malerischen Wirkungen des Lichtes darzustellen, was durch geeignete Kontrastwirkungen von Hell und Dunkel gerade so gut erreicht wird.



Hermann Graf. Der Kaffeetisch

In Floerkes Aufzeichnungen „Zehn Jahre mit Böcklin“ findet sich folgende Stelle: „Die Natur hat zwischen höchster Helligkeit und tiefster Dunkelheit für das menschliche Auge eine Skala, die wir von 1—100 annehmen. Dann habe ich auf der Palette eine solche etwa von 45—55, 50 ist also mein Mittel, an das ich mich halten muss, wenn ich für Licht und Schatten noch ausreichen will.



Robert von Haug. Reitende Jäger

„Schon darum kann man nicht nach der Natur malen, weil man, bei aller nötigen Übersetzung, doch bei seinen Nachahmungsversuchen stets zu hoch greift und nachher nichts mehr auszugeben hat, den Natureffekt erst recht nicht erreicht. Nein, das Exempel muss vorher im Kopf fertig ausgerechnet sein und aus der Erinnerung die Vorstellung wiedergegeben werden. Man sollte vor der Natur höchstens richtig stellen, aber nicht mit der Palette vor sie hinsitzen." Anders ausgedrückt, man kann doch niemals genau das malen, was man gerade da oder dort wahrnimmt, sondern doch immer nur seine Vorstellung davon; für was also immer wieder das Schildbürgerstückchen, die Sonne in Säcke zu packen und auf der Leinwand mit nach Hause nehmen zu wollen. Das Streben, momentane Eindrücke, Wahrnehmungen und Effekte darzustellen, mutet auch der Technik Dinge zu, die sie kaum erfüllen kann. Die Eindrucksmalerei verleitet zu einer Flüchtigkeit und Roheit der technischen Arbeit, die sich oft gerade bei den für Nahbetrachtung bestimmten Bildern sehr unangenehm bemerkbar macht. Man kann ein Staffeleibild, das doch immer nur darauf berechnet ist, innerhalb vier Wänden gesehen und bemerkt zu werden, nicht auf Distanzwirkung malen, so dass der Beschauer mindestens zehn Meter Abstand davon nehmen muss, um erst dahinter zu kommen, was es vorstellt. Viele berufen sich dabei auf Rembrandt und Frans Hals, die ähnlich gemalt hätten. Betrachtet man aber nur einen Rembrandt, so wird man gerade finden, dass seine Bilder eine wunderbare Art von Handarbeit zeigen. Manche sehr pastos gemalte Bildnisse sehen wie Gold- und Perlenstickerei aus. Es waltet die feinste künstlerische Überlegung und Berechnung der Wirkungen über dieser scheinbaren Willkür. Und nicht anders ist es bei Frans Hals. Die Münchener Pinakothek besitzt ein einziges Bild, ein männliches Porträt, das gerade in technischer Hinsicht sehr instruktiv ist. Die scheinbar ganz nachlässig

hingesetzten Striche und Flecken, übrigens in sehr dünnflüssiger Farbe gemalt, bewirken eine vollkommen plastische Modellierung und eine farbige Einheit der Wirkung, von der moderne Eindrucksmalerei noch weit entfernt ist. Dieses Bildnis ist nichts weniger als auf Effekt hin gearbeitet, obwohl es wie eine flotte Impression aussieht und wahrscheinlich auch direkt nach der Natur in einem Zuge auf die Leinwand gemalt ist. Von Velazquez, dem dritten Eideshelfer der Impressionisten, gar nicht zu reden. Velazquez verfügt geradezu souverän über alles Technische, er ist viel zu vornehm und zu kultiviert, um das Technische absichtlich hervorzukehren und das Handwerk an Stelle der Kunst zu setzen.



Valerius de Saedeleer. Pachthof im Schnee

Das technische Vermögen kann immer nur ein Mittel zum Zwecke sein, um das auszudrücken, was sich der Künstler unter einer Sache vorstellt. Die Kunst ist und bleibt immer der Ausdruck des künstlerischen Geistes. Zeigt sich irgendwo nur die Technik und die Geschicklichkeit, wendet sich der Maler nur dem zu, was äusserlich in der Kunst ist, so hat er gemeiniglich nicht viel Kunst in sich oder nicht mehr, als eben jeder Handwerker in seinem Fache besitzt. Wahre Kunst ist ein inneres Vermögen, ist ein Teil eines Selbst, und Künstler sind immer nur die, welche es drängte, sich mitzuteilen. Es handelt sich hier um geistige Mitteilung inneren Lebens. Stauffer-Bern, der über die Sache viel nachgedacht hat, sagt einmal: „Nur wahre Empfindung überzeugt im Leben wie in der Kunst und stellt sich ergreifend dar. Mangelt wirkliche Empfindung, ist sie verkünstelt, affektiert, so hilft keine Paradetechnik über das Manko hinweg, unwahr gedacht, unwahr gemacht, das wussten die Alten, und wir müssten es auch wissen, wenn wir darüber nachdenken wollten! Natürliche Empfindung, Denkvermögen und Darstellungstalent sind aber viel seltener beieinander, als man denkt, denn so viele Künstler ich kenne, so wenige denken über ihr Metier genau nach; die meisten



Charles Vetter. In der Quellengasse

begnügen sich mit dem, was sie auf der Akademie eingepaukt bekamen oder stecken in der jeweiligen Modekunstweise, Hell- oder Dunkelmalerei usw., kurz in der Gegenwart bis über die Ohren, treiben sehr oft ihr Handwerk mit Geschick und Talent, nehmen aber ohne weiteres an, dass die gegenwärtige Richtung, der sie gerade angehören, die Quintessenz alles künstlerischen



Adolf Thomann-Zürich. Hirten

Fortschrittes bedeute, und sind damit zufrieden. Solche Leute sind unfähig, die Natur und die grossen Werke der grossen Meister anders als durch ihre Brille aus der Froschperspektive anzusehen. Passt ihnen ein Stück Natur oder die Weise eines alten Meisters gerade zum Rezept, so wird bewundert, sind aber z. B. Flachlandschaften Mode, so wird der als ein Esel bedauert, der Gebirge malt, und nähert sich die Malmanier den Äusserlichkeiten der alten Holländer, so wird über die Florentiner die Nase gerümpft usw. Für die meisten Neueren aber haben die grossen alten Meister nicht existiert, und wenn sie dieselben auch viel im Munde führen, so geschieht es mehr aus Gewohnheit als aus wirklicher Überzeugung; es müsste sonst vieles anders aussehen. Jemand, der ein gewisses fertiges Kunstrezept kritiklos sich aneignet,

wird, wenn Talent vorhanden, sich bald darin zurechtfinden und zur sogenannten „Meisterschaft“ gelangen; daher so viele „jeunes maîtres“ (wie man sie in Paris respektvoll nennt).“ Ein andermal sagt dieser ehrliche Künstler: „Male, bildhauere, baue etc. immer so, wie du denkst resp. empfindest, denn nur deine Empfindung, welche du in das tote Material hineinlegst, macht das Kunstwerk aus, welches eigentlich nur das Medium ist, um dein Empfinden anderen zu vermitteln.



Helene von Beckerath. In der Bretagne

Also, was nicht darin ist, kommt nicht heraus, es wachsen keine Feigen an den Dornen. Die Persönlichkeit allein spricht im Kunstwerk — je nach ihrer Qualität bildet sich die grosse Skala von Erzeugnissen, vom kindischen, dilettantischen Versuch an gerechnet bis zum Werk des Genius. Auf diese Erklärung passt wohl alles, was „Kunstwerk“ gescholten wird, und folgt daraus etwa dies: Bilde dich, deine Empfindung, Gesinnung so, dass es sich lohnt, sie anderen mitzuteilen, und mache dich zum Herrn des Apparats, dessen du bedarfst, um das Werk nicht nur zu träumen, sondern zu schaffen, so dass andere verstehen können, was du meinst resp. imstande sind, dir nachzuempfinden!“

Mechanische Hilfsmittel, die der Künstler gebraucht, um etwas Positives in der Natur festzuhalten, wie Photographie und Gipsabguss, sind, da sie ohne Beziehung zur eigentlichen



Emil Fuchs pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Fräulein Selma Kurz





Georg Papperitz pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Bajadere



künstlerischen Vorstellung stehen, bedeutungslos. Kunst ist, sagt Stauffer-Bern, das, was man nicht photographieren und abgiessen kann.



Richard Kaiser. Einöde Eichen bei Rosenheim

Der Künstler und der Laie, die eine Landschaft betrachten, sehen beide etwas anderes. Der Laie sieht in die Natur und setzt an Stelle der Dinge darin bestimmte ihm geläufige Begriffe: Baum, Berg, Fluss, See, Wiese, Wald. Der Wissenschaftler, je nachdem er Geologe, Botaniker, Meteorologe ist, sieht in erster Linie nur Erscheinungen in seinem Sinne: Der Berg interessiert ihn wegen seiner merkwürdigen Gestalt, seines Gesteins wegen, der Botaniker betrachtet jede einzelne Pflanze mit wissbegierigen Augen und fängt alsbald an, sie in ihre einzelnen Teile zu zergliedern und zu zerlegen. Der Meteorologe beobachtet Wind und Wolken, prüft die Atmosphäre und bildet sich aus diesen Erscheinungen eine Ansicht über das Verhalten der Natur unter gewissen Umständen. Sie alle haben ein bestimmtes Interesse an den Dingen in der Natur. Den Künstler allein interessieren diese Erscheinungen, ohne dass er gezwungen ist, ein spezielles Interesse dafür an den Tag zu legen. Er sieht vielmehr auf das Ganze. Er erfasst den Zusammenhang all dieser Erscheinungen, wenn z.B. ein die ganze Landschaft einigendes Licht sie zu einem einzigen Ausdruck zusammenschliesst oder die Farben eine wundervolle koloristische Harmonie bilden. Um



Georg Nicolai Achen. Freistehende Bäume



Leo Samberger. Bildnis des Prof. Becker-Gundahl

die Natur in diesem Sinne erfassen zu können, müssen wir sie mit den Augen des Künstlers sehen. Es verhält sich auch tatsächlich so. Immer und überall waren es die Künstler, die die Reize der Natur, des weiteren oder engeren Heimatlandes erschlossen haben.

Um nur ein Beispiel zu wählen. Münchener Landschaftsmaler waren es, die die Schönheiten der heimischen Natur geradezu entdeckten. Das Isartal, das Alpenvorland, die oberbayerischen Seen, Tirol und die Berge sind von ihnen zuerst aufgesucht und gepriesen worden. Die Maler suchten und fanden ihre Motive in unmittelbarer Nähe. Unsere Hochebene mit den prächtigen atmosphärischen Farbenspielen, den vielen Wasserspiegeln, reizvollen Flusstälern, Dörfern, Wald- und Wiesenland bot für das Malerauge genug entzückende Ansichten dar. Die Maler hielten sich zuerst an die Berge, malten das Gebirge in allen möglichen Stimmungen, dann die Seen und zuletzt die Hochebene, die Flusstäler, Wälder und Wiesen. Die Richtung, die mit dem sogenannten Paysage intime in der modernen Landschaftsmalerei einsetzte, verwies sie sogar auf die unmittelbare Nähe der nächstbesten Natur. Eine Wasserlache, ein Tümpel, ein kleines Stückchen Landstrasse mit ein paar Bäumen, ein Dorfbach im Winter, ein paar Bäume und einige elende Hütten im Schnee, das ärmlichste Stückchen Erde, von der Sonne goldig beschienen und vom Lichte verschönt, genügten zur Erreichung eines vollen malerischen Effektes. Viele Bilder in der Sezession geben uns auch heute nichts anderes.



Max Buri. Hört diese Moritat

Crodel und Hayek beschäftigen sich neben vielen anderen damit, zu zeigen, wie ein Bach in verschiedener Beleuchtung im Schnee aussieht.

Herterich stellt eine jugendliche Frau inmitten eines von Licht erfüllten Gehölzes, um daran eben dieses Licht so eindringlich als möglich darzustellen. Die freistehenden Bäume von Achen sind wiederum nur ein ganz bescheidener Ausschnitt Natur, aber mit allen Reizen, die



Rudolf Schramm-Zittau. Frau mit Ziegen

Licht und Luft darum gewoben haben, ausgestattet. Auch das Stückchen aus der Au, die Quellengasse, die sich Charles Vetter zum Vorwurf genommen, ist lediglich um ihrer farbigen Phänomene willen interessant.

Bei Richard Kaiser, der ein bekanntes Motiv bei Rosenheim aufgegriffen hat, klingt etwas an die Tradition der Münchener Meister des Paysage intime an. Nur ist manches viel farbiger und mit anderen Mitteln ausgedrückt als vordem. Aber man merkt doch das Streben, die aus der Natur empfangenen Eindrücke bildmässig umzusetzen und das draussen Gesehene und Empfundene bildmässig zu werten.

Von den Künstlern im Glaspalast strebt vor allem Fritz Baer darnach, den vollen Natureindruck auf die Leinwand zu bringen. Er liebt die Natur, wenn sie gerade am stärksten spricht:

volles Licht und glühende starke Farben ausstrahlt. Ein Nocturno, die blaue Stunde, die den Eintritt in die Dämmerung begleitet, könnte man Schmitzbergers „Abend im Park" nennen. Die Natur ist um diese Zeit von einer unbeschreiblichen Vornehmheit und von märchenhafter Schönheit.

Bayerlein nennt sein Bild, das ein Stück poetisch empfundener Parklandschaft darstellt, „Herbstgold". Es liegt etwas von der lyrisch-romantischen Stimmung eines Eichendorffischen Gedichts in dem Bilde.

Urban, der die italienische Natur kennt wie wenige, hat in mehreren Bildern ihren eigen-



Ferdinand Schmutzer. Joachimquartett (Original-Radierung)

tümlichen Charakter grosszügig veranschaulicht. In seinem Mondbilde folgt auch er romantischen Lockungen und zaubert mit seinen glänzenden malerischen Mitteln ein Stück Mondscheinstimmung vor Augen. Wer hätte es je gedacht, dass in einem alten Gemäuer so viel Poesie und Stimmung steckt? Wie sagt doch Albrecht Dürer: „Die Kunst steckt in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie."

Petersen entführt uns auf den Ozean. Das malerische Element des Wassers ist ihm vertraut und eine unerschöpfliche Fundgrube für malerische Motive.

Leonhard Sandrock lässt uns in seinem Bilde einen Blick auf die Unterelbe tun, mächtige Schiffe tummeln sich im Wasser. Es hat selten einer mit so anschaulicher Kraft und solcher malerischen Gediegenheit des Ausdruckes ein ähnliches Motiv zustande gebracht. Was



Franz von Stuck pinx

Phot. F. Hanfstaengl München

Am Kreuze







Philipp Otto Schaefer pinx. | Phot. F. Hanfstaengl, München

Charon

ist auch das Motiv an sich, soll ein gutes Bild daraus werden, gehören immer zwei dazu: das Motiv und der Maler.

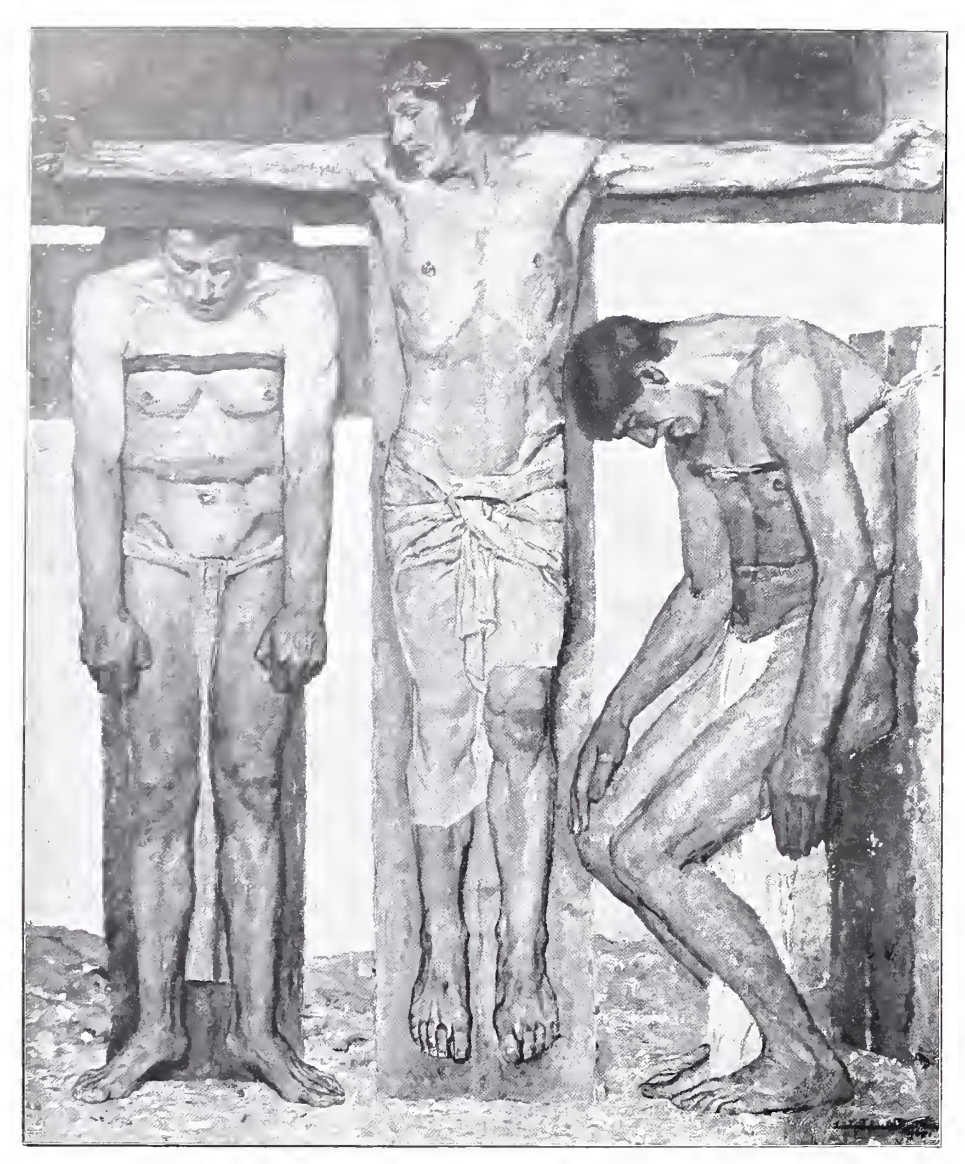
Es gäbe noch viel des Guten zu erwähnen, so z. B. die Landschaften: „Winterabend mit Enten“ von August Fink, Bechler: „Frühlingstag“, Gampert: „Abend am Bodensee“, Grässel: „Tauwetter“, Röchling: „Besigheim an der Enz“, Hartwig: „Der Wendelstein“, Hünten: „Arlberg“, Le Suire: „Landschaft im Achental“ und Göhler: „An der Seeterrasse“.



Philipp Klein. Damenbildnis

Im allgemeinen gilt bei der Betrachtung der modernen Landschaftsmalerei, so weit sie sich hier auf diesen beiden Ausstellungen zeigt, immer noch dasselbe, was bereits Julius Meyer 1867 in seinem Buche über die moderne französische Landschaftsmalerei gesagt hat: „Diese Landschaft ist also in ihrem Realismus vorwiegend malerisch. Sie sucht aus der Natur die Welt des Lichts, des Tons, der stimmungsvollen Farbe zu entbinden und lässt dahinter die Welt der Formen zurücktreten. Auch der einzelne Gegenstand in seiner selbständigen Bedeutung ist ihr gleichgültig; ja, sie kann eine Natur von grossartiger Fülle und Mannigfaltigkeit nicht brauchen, weil diese mehr durch sich selber spricht als durch ihr Scheinen in den elementaren Medien. Dieses zu packen, seinen Zauber auch über ein gewöhnliches Stück Erde auszugiessen, darin besteht nun vorzugsweise künstlerische Arbeit. Daher erhält die Fähigkeit, die Natur malerisch zu sehen und wiederzugeben, einen besonderen Wert; daher aber auch im Verlauf der modernen Landschaftsmalerei das Geschick der Behandlung ein immer grösseres Gewicht.“ Meyer wittert schon damals die Gefahr, die in der wachsenden Subjektivität des Künstlers, die sich natürlich

am ehesten beim Landschafter ausprägt, da es hier ganz auf die persönliche Auslegung der Natur ankommt, liegt. Er ahnt auch schon die zweite Gefahr, die auch sehr nahe liegt, das starke Hervortreten der Technik. Technische Virtuosität und malerische Experimente spielten auch zu Zeiten in der französischen Kunst eine grosse Rolle. Er kennzeichnet auch bereits treffend die Stellung, die die Landschaftsmalerei in der modernen Kunst einnimmt, indem er sagt: „Bisher hat die Landschaft immer die Perioden der Malerei geschlossen. Sollte sie in unserer Zeit berufen sein, eine neue einzuleiten? Unmöglich wäre das nicht, da die Gegenwart in allen Dingen so ganz anders beginnt als alle Vergangenheit."



Ludwig Schmid-Reutte. Kreuzigung

Meyer hat Recht behalten, die Landschaftsmalerei war dazu berufen, eine neue Epoche einzuleiten; ihr blieb es vorbehalten, die malerischen Probleme zu lösen, die noch ihrer Entwicklung harrten. In unseren beiden Ausstellungen, Sezession und Glaspalast, können wir bei einer aufmerksamen Betrachtung in vielen Bildern diesen Entwicklungsgang von den letzten dreissig bis vierzig Jahren an bis heute verfolgen. Es gibt im Glaspalast Landschafter, die noch innig mit Daubigny und Dupré zusammenhängen, und es gibt heute in den Sezessionen wieder solche, die auf Courbet als ihren Meister schwören; trotz aller Etappen seit Manet, Monet, Gauguin und anderer. Die Lichtmaler, die in der Sonne sassen und die Wirkungen des Sonnenlichtes auf die Erscheinung der Dinge prüften, die Impressionisten, die ihre Malerei von den Eindrücken nährten, die sie jeden Augenblick da und dort aufnahmen, schufen der modernen Graphik den Boden.

Denn der Impressionismus, besonders aber der Neuimpressionismus, ging in der Malerei fast wissenschaftlich zu Werke. Er baut sich auf einer genauen Analyse der farbigen Erscheinungen auf, zerlegte diese in ihre malerischen Faktoren, um sie in einem künstlerischen Brennpunkt wieder zu einer harmonischen Einheit der Wirkung zu vereinigen. Dieses Analysieren und Bewerten der

malerischen Faktoren und überhaupt der ganzen künstlerischen Darstellung zeitigte eine Anschauungsweise, die der Schwarz-Weisskunst im höchsten Masse dienlich war. Im Neuimpressionismus z. B. vollzog sich eine Wertung des Details, die auf immer einfachere Form und eine grosse Wirkung des Ganzen hinzielte. In nichts anderem, als einer summarischen Vereinfachung der Form, welche eben in der scharfen Formulierung zweier Kontraste: Weiss-Schwarz ihren Ausdruck findet, sind auch die künstlerischen Wirkungen der Graphik zu suchen.



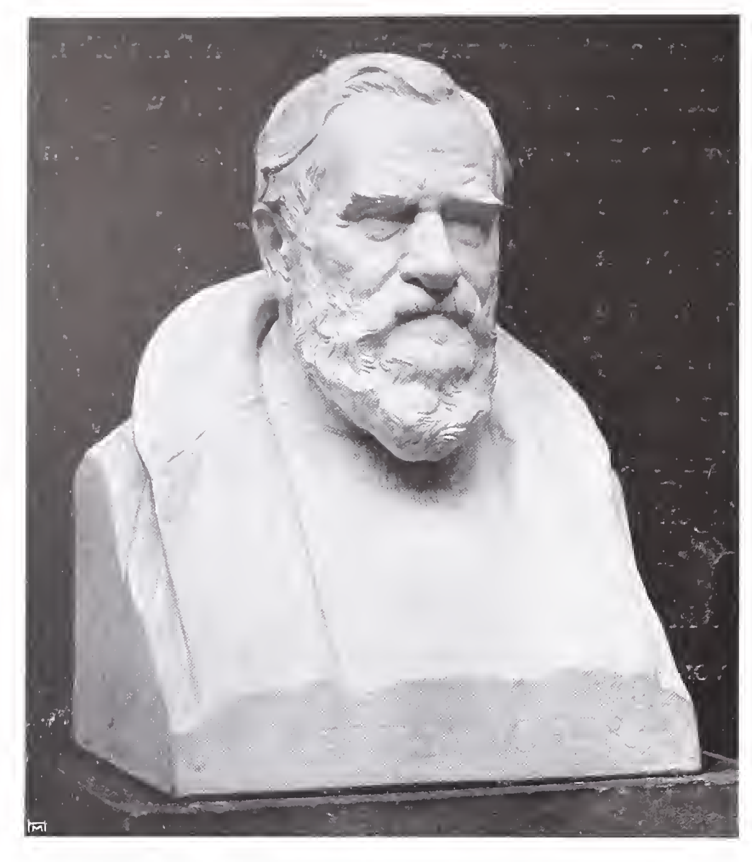
Karl Georg Barth. Trauergenius (Grabrelief)

Die moderne Graphik hat als eine weitere Anregung vom Impressionismus übernommen das Flächenhafte der malerischen Darstellung, die bewusste geschickte Verteilung der Farbenmassen auf der Fläche; auch die scharfe Erfassung des Gegenständlichen, die Betonung des Charakteristischen wurde dadurch vermittelt. Die Impressionisten waren es zuerst, die die moderne Welt entdeckten und sich aller Erscheinungen des modernen Lebens bemächtigten. Sie haben im gegenständlichen und stofflichen Sinne der modernen Graphik, welche vornehmlich durch die Bedürfnisse des Lebens in Nahrung gesetzt wird, vorgearbeitet. Pariser Impressionisten haben die ersten modernen Plakate geschaffen. Das Plakat, der Buchschmuck und eine graphische Kleinkunst, die Exlibris sind die ersten Vorboten moderner graphischer Kunst gewesen. Heute hat sich der Kreis schon bedeutend erweitert.

Die Radierung ist nicht mehr eine so exklusiv persönliche Kunst, wie sie Stauffer-Bern ansieht; sie dient auch der Reproduktion. Jene alte Art und Weise, wie sie im 18. Jahrhundert von englischen und französischen Radierern geübt wurde, die farbige Radierung, ist von jungen deutschen

Künstlern wieder aufgegriffen worden. In den Blättern, die der Verlag von Bischoff & Höfle nach Bildern von Petersen, von Hermann Ritter u. a. herstellen liess, kommt dieses Verfahren wieder zur Anwendung.

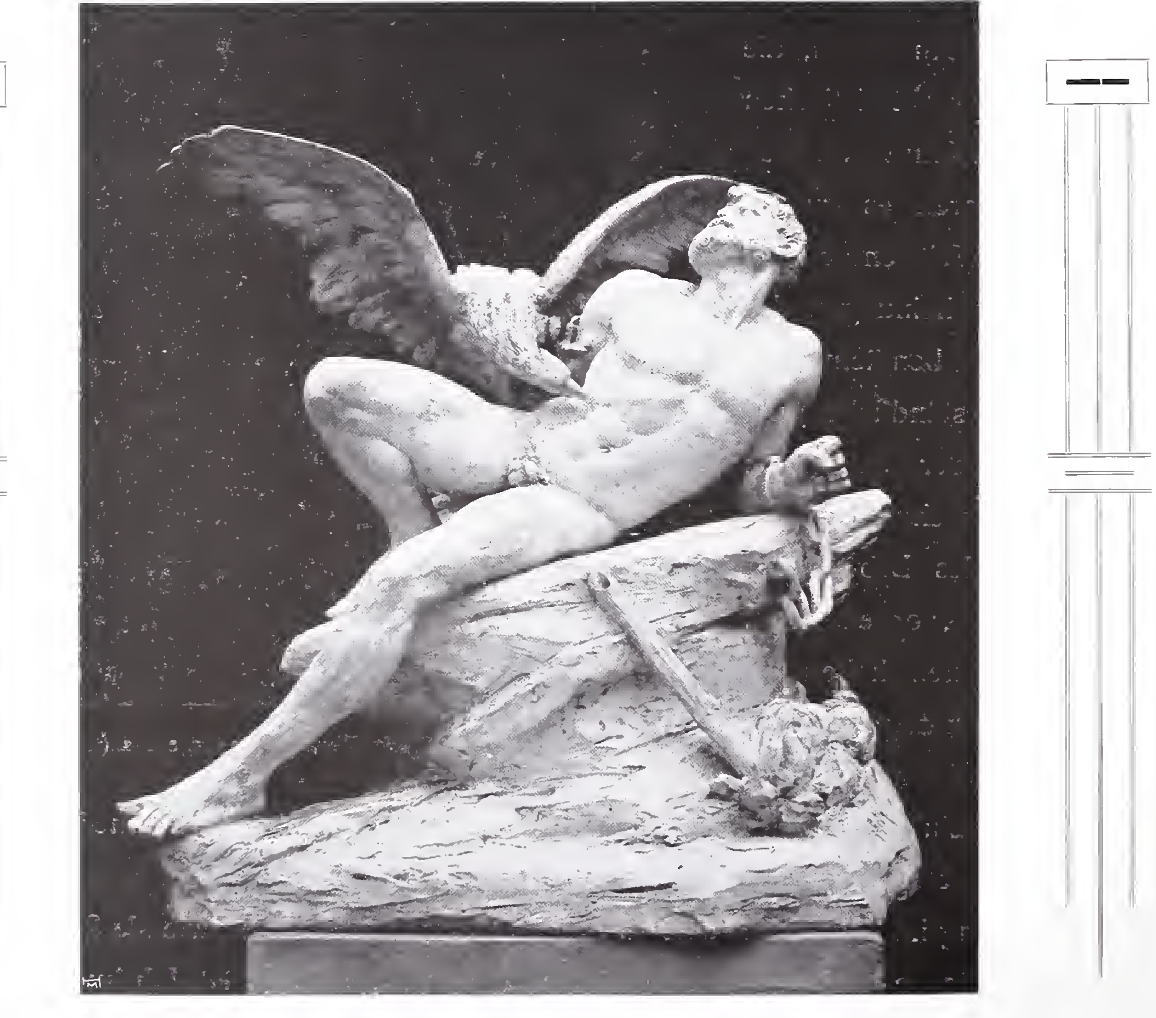
Französische Meister, wie Balestrieri, Helleu, Brouet u. a., haben es auf ihre Weise künstlerisch weiter ausgebildet und damit ausgezeichnete Erfolge erzielt.



Alois Mayer. Bildnisbüste Max v. Pettenkofer

Ein Meister deutscher Radierkunst ist Peter Halm, der alle Ausdrucksmittel souverän beherrscht. Der Glaspalast enthält eine ganze Reihe feiner Radierblätter von seiner Hand.

Ein ausgezeichneter Radierer war auch der jüngst verstorbene Wilhelm Rohr, der die Radierung hauptsächlich für reproduktive Zwecke anwendete. Bekannt sind seine



Christoph Roth. Prometheus





Albert von Keller pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Latour d'Auvergne



Leo Putz pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Sommerschwüle



Radierungen nach Gemälden moderner Meister: Lenbach, Uhde u. a. und seine Radierungen nach Gemälden des Frans Hals und Rembrandt. Beachtung verdienen auch die Radierungen von Hans Völkert, Albert Welti und Walter Ziegler.

Unter den vervielfältigenden Künsten nimmt neuerdings die Lithographie wieder eine hervorragende Stellung ein. Lange Zeit ist sie als reproduzierende Kunst fast nur mehr handwerklich ausgeübt worden und hat so nach und nach alle künstlerische Bedeutung verloren. Erst in neuerer Zeit, dadurch, dass sich ihr viele Künstler zuwendeten, erlangte sie wieder Selbständigkeit; die farbigen Künstlersteinzeichnungen bilden heute



Hans Bauer. Faunmädchen

einen hervorragenden Schmuck unserer Wohnräume. Ebenso wie die Radierung, Lithographie, die sich der modernen technischen Ausdrucksmittel bedienen und in ihrem Herstellungsverfahren dadurch wesentlich beeinflusst erscheinen, hat sich auch die Kunst des Holzschnittes mehr und mehr gewandelt. Noch mehr wie die technischen Errungenschaften haben hier die künstlerischen Anschauungen bewirkt, so dass ein moderner Holzschnitt mit einem nur der Reproduktion dienenden Holzschnitt kaum mehr eine Ähnlichkeit hat. Die schon besprochenen künstlerischen Probleme in der Malerei haben hier vielleicht am unmittelbarsten und stärksten eingewirkt. — Wie stark und wie bedeutsam alle diese Künste in der kurzen Zeit ihres Aufblühens bereits



Valentin Winkler. Jugendlicher Faun

geworden sind, zeigt schon ihre ungeheure Verbreitung im Leben und ihre immer stärkere Vertretung auf den Ausstellungen.

Im Glaspalast nehmen die Säle, die den graphischen Künsten eingeräumt sind, heute schon ein Viertel der Ausstellungsräume ein. Das spricht doch gewiss laut und vernehmlich genug für ihre immer mehr und mehr anwachsende Bedeutung. Die moderne Graphik ist besonders als reproduzierende Kunst eine sehr bezeichnende Erscheinung unserer nach Schönheit und Kunst hungrigen Zeit. Graphik ist wirklich angewandte Kunst. Wir befinden uns auf der Strasse vor einer Litfasssäule, die in allen möglichen bunten Farben leuchtet. Neugierig gemacht durch dieses Farbenspiel treten wir näher heran und erkennen in den bunten Flecken alle möglichen Plakate und freuen uns, wenn eines dabei ist, das mit künstlerischen Ausdrucksmitteln hergestellt ist. Es prägt sich uns dauernd ein. Es ist Kunst auf der Strasse — praktisch-ästhetischer Anschauungsunterricht, ebenso wertvoll als manche Kunstausstellung.



Heinrich Wadere. Im Rosenprangen (Grabdenkmal)



Fritz Christ. Judith

Die Glaspalast-Ausstellung enthält auch heuer wieder alter Tradition gemäss eine Abteilung für Architektur: Entwürfe, Zeichnungen von Bauten etc. Es ist aber eine eigene Sache mit der Architektur auf dem Papier.

Man gewinnt trotz Perspektive und allem Raffinement der Darstellung doch keine richtige Vorstellung von den räumlichen Verhältnissen und der plastischen Wirkung eines Baues. Man muss ihn einfach sehen. Münchener Architektur kann sich ja in

der Wirklichkeit sehen lassen. Wir haben in den letzten 17 Jahren grosse Fortschritte gemacht; im Kunstbau wie im technischen Bau. Unsere neuen Isarbrücken, unsere Schulhäuser, Krankenhäuser, Bäder etc. werden geradezu als Vorbilder anerkannt. Dabei ist noch gar nicht der grossartigen Friedhofbauten gedacht. Immer mehr drängt es sich einem bei der Betrachtung unseres modernen Stadtbildes auf, dass hier nach durchaus künstlerischen Prinzipien vorgegangen wird, dass etwas wie eine geheime Übereinstimmung aller auf diesem Gebiete tätigen Kräfte besteht, die Stadt als Kunstwerk immer weiter auszubauen. Die Anlage von freien Plätzen, welche mit frischem Grün bepflanzt die Monotonie der Strassenzüge wohltuend unterbrechen, der plastische Schmuck auf solchen Plätzen in Form von schönen Zierbrunnen, alles muss mithelfen, das Stadtbild zu schmücken und zu verschönen. Das ist gerade das Eigenartige in München. Wir besuchen die grossen Kunstausstellungen, stehen inmitten eines ungemein reich und mannigfaltig sich äussernden künstlerischen Lebens, das sich fortsetzt in immer wieder neuen Eindrücken, die wir auch ausserhalb der Ausstellungen im Freien und im Innern der Häuser empfangen.



Franz Bernauer. Rübezahl-Brunnen

Vorzüglich ist es die plastische Kunst, welche heute in München wieder eine dienende Kunst geworden ist, die uns auch ausserhalb der Ausstellungen solche Anregungen vermittelt. Der Fremde, der nach München kommt und am Lenbachplatze im Grün der Maximiliansanlagen den Wittelsbacherbrunnen erblickt, freut sich des herrlichen Anblicks. Kunst und Natur wirkten hier zusammen, um ein für das Auge nach jeder Richtung hin befriedigendes Bild zu schaffen. Der Platz erhält erst durch diesen Brunnen seine Physiognomie. Wir haben es hier mit einer monumentalen Brunnenanlage zu tun,



Franz Hoser. Der verlorene Sohn

die den ganzen Platz beherrscht. Ein anderes intimes, heimlich anmutiges Bild wird dem Wanderer, wenn er auf dem Wege zum Hofbräuhaus am Wolfsbrunnen vorübergeht. Köstlich ist die Gruppe des Rotkäppchen mit dem Wolf — ein Stück deutscher Märchenpoesie ist in durchaus künstlerischer Weise mit einem reizvollen Brünnen in Verbindung gebracht. Ähnlich ist es bei dem reizenden Brünnlein, das Franz Bernauer im Glaspalast ausgestellt hat. Es besteht aus rotem Salzburger Marmor und hat einen leichten, lustig anmutenden Aufbau aus Bronze, wie etwa eine luftige grüne Gartenlaube. Inmitten, auf dem Brunnenstock, steht Rübezahl mit einem Reisigbündel auf dem Rücken. Wie anmutig müsste sich dieses Brünnlein in einem stillen lauschigen Hofe ausnehmen!

Bei dem neuen Werke von Heinrich Wadere „Im Rosenprangen“ denken wir an unsere durch Kunst und Natur ausgezeichneten Münchener Friedhöfe. Alois Stehle und Friedrich Kühn haben gleichfalls Grabmäler geschaffen. Rundfigur und Gruppe dient hierbei dem künstlerischen Ausdruck. Sie denken an Grabmonumente mit einer aufrechtstehenden Figur als Abschluss. Dass sich gerade diese bildnerische Form so häufig zeigt, kommt daher, dass auf unseren Friedhöfen für eine andere Art von Plastik selten Platz vorhanden ist. Bei der Anlage der gegenwärtig unvermeidlichen Reihengräber können nur Denkmäler aufgestellt werden, die eine geringe Bodenfläche beanspruchen; daher alles ins Vertikale strebt.



August Kraus. Weinendes Kind

Das schöne Relief von Georg Barth und das Marmorrelief von Eduard Beyrer sind entweder als Einlage in einen Sarkophag oder in eine Wand gedacht. Hätten wir auf unseren Friedhöfen nur mehr Wände zur Verfügung, so könnte gerade das Relief, die Form, die sich am meisten für Mitteilungen in lyrischer, epischer oder auch dramatischer Art eignet, viel mehr gepflegt werden. Wie ungemein reich an solchen Ausdrucksformen war die frühere Grabmalsplastik, als sie sich noch an den Wänden der Kirchen und Kapellen ausbreiten konnte! Auf die religiöse Kunst weist die plastische Gruppe „Der verlorene Sohn“ von Franz Hoser hin.



Josef Fassnacht. Mutterglück



Eduard Zimmermann. Eva

Der Gegenstand ist ein ungemein dankbarer und besonders in der Malerei aller Zeiten immer wieder aufgegriffen und behandelt worden. Auch dem Bildhauer bietet er eine sehr lohnenswerte Aufgabe. Hoser hat die für die plastische Darstellung dankbaren Motive: den Kontrast der bekleideten zur nackten Figur, des alten zum jungen Manne sehr glücklich verwendet und im Ausdruck der Empfindung wie im künstlerischen Ausdruck der formalen Elemente Akt, Draperie etc. ein sehr anziehendes tüchtiges Werk geschaffen. Die kirchliche Kunst wie die Kunst auf dem Friedhofe darf von dem jungen Künstler etwas erwarten.

Auf die Monumentalplastik weist eine in Stein gedachte Büste des verstorbenen Münchener Gelehrten

Pettenkofer hin. Alois Mayer, der diese Büste geschaffen hat, führt auch das Pettenkofer-Denkmal aus. Es wird gegenüber dem Liebigdenkmal auf dem Maximiliansplatze in München Aufstellung finden.

Die Kleinplastik, die im Gegensatz zur Monumentalplastik für das Haus berechnet ist und im Zimmer aufgestellt werden kann, zeigt naturgemäss auch eine andere Formensprache. Sie ist auf die Nahbetrachtung hin gearbeitet; das Material, Bronze, gestattet auch eine sehr sorgfältige detaillierte Ausführung; ein grosser Reiz der Kleinplastik liegt gerade in dieser feinakzentuierten Form. Die Arbeiten von Christ, Fritsch und Bauer im Glaspalast und von Kraus und Krieger in der Sezession sind gute Beispiele dieser Kunstweise. Welchen grossen Reiz gerade das Material in der Plastik ausübt, das zeigt eine Porträtbüste von Hermann Hahn, die in schwarzem Granit gearbeitet ist. Der Granit ist poliert und sein matter schwarzer Glanz lässt die scharfe Zeichnung und exakte Form der Büste noch viel deutlicher und klarer hervortreten. Auch bei der schönen Marmorgruppe „Mutter und Kind“ von Fassnacht spielt das Material eine wichtige Rolle, ähnlich bei der Halbfigur in Untersberger Marmor von Zimmermann.

Wir sehen, wie ein plastisches Werk entsteht, wie es Stück für Stück dem harten Stein abgerungen wird, so dass schliesslich die Materie ganz hinter der gebildeten Form zurücktritt. Bei der Gruppe von Fassnacht mit ihrem tiefempfundenen Ausdruck mütterlicher Liebe denkt man nicht mehr daran, wie das gemacht ist. Das Material erhöht wohl die Wirkung der Form; die Farbe des Steins hat gleichfalls eine belebende Wirkung, aber die Hauptsache ist doch der rein ästhetische Eindruck, das schöne Bild mütterlicher Liebe. Beim reinen Kunstwerk fragen wir nicht mehr nach dem Sinn und Zweck, sondern lassen uns nur vom Eindruck und den Gefühlen, die es erregt, leiten. „Was schön ist, selig ist es in sich selbst“, sagt Mörike.

Wir haben heuer in unseren beiden Ausstellungen ein reiches volles Mass von Kunst zu geniessen bekommen, möge es jeder, der Gelegenheit hat, es zu geniessen, mit vollen Zügen schlürfen.

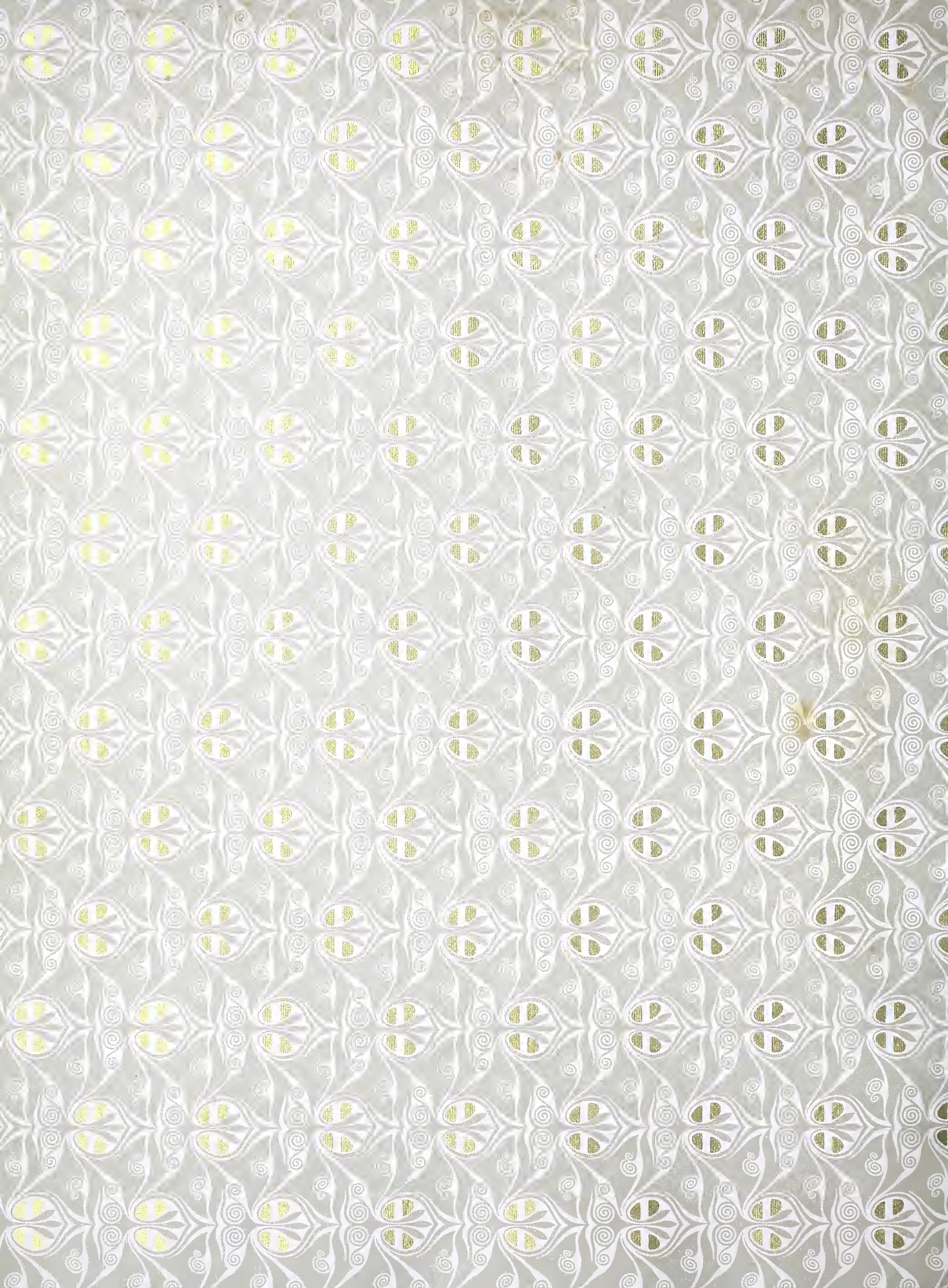


Wilhelm Krieger. Kaninchengruppe










GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00698 7339

